ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

О ТЕОРИИ ПРОЗЫ

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

О ТЕОРИИ ПРОЗЫ

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1983

В своей новой книге В. Б. Шкловский возвращается к давним теоретическим размышлениям о литературе, переосмысливая и углубляя взгляды и концепции, известные по его работам 20-х годов.

Это глубоко содержательные размышления старого писателя о классической и современной прозе.

Художник ВИКТОР ВИНОГРАДОВ

Ш $\frac{4603010102—370}{083(02)—83}$ 449—84

ВСТУПЛЕНИЕ

Гамлет приехал в свой дом, вернее, в свои углы (где можно себя вспомнить, куда принято возвращаться), потому что они соединяют в себе разнообразные воспоминания.

Он находится в том состоянии, которое трудно определяется одним словом, но он перевернул страницу книги своей жизни, он теперь думает, что в книге только «слова, слова, слова».

А в книгах, и на устах человека, и в мозгу его — слова живут иначе. Они дежурят, ждут.

Когда слава Петра в сознании великого поэта отодвигается отчаянием человека, живущего в городе, построенном «на зло надменному соседу», то эти слова — слова судьбы — ждут приказа о построении.

Мы не знаем судьбу слов, среди которых живем.

Как не знаем природы, которая меняет наше окружение, отсчитывает времена года, испытывает нас холодом и скукой зимы и возвращается как слова, про которые хочу думать или которыми я хочу думать. Меня недавно поразили слова одного китайского рассказа. Человек видел во сне бабочку, и, проснувшись, он задумался о том, он ли видел во сне бабочку, или, может быть, бабочка увидела во сне его.

Он только часть жизни этой неведомой страны, сама же крылатка улетела.

Так что же такое слова?

Слова разные; в зависимости от того, кто их приносит.

Они приносятся, как будто вырванные с корнями, с куском леса мысли, в котором они живут и сталкиваются.

И спор о границе смелости строителя сменяется мысля-

ми о воде, которая вернулась к пологому берегу, берегу без сопротивления, вернулась, проникла в город, построенный великим желанием, и при этом как будто не сказано, что главный герой поэмы — не Петр Первый, а человек, который и не снился Петру; человек, любящий женщину, живущую на плоском острове у берега, который должен быть украшен одним из величайших городов мира.

Мысль возвращается к поэме.

Как челобитчик у дверей
Ему не внемлющих судей.

Преодоленные обстоятельства и само решение Петра оспариваются наводнением.

Как бы самый молодой и задорный, если такое слово приложимо в данном случае, апостол сказал: «Вначале было Слово».

Вот поиски начала слова. Что такое слово?

Мы все думаем с первого класса, когда нас только начали спрашивать, а мы искали слово нужное в данный момент; как будто начиная додумывать несовершенное свое бытие, несовершенную машину.

Мысли и слова бывают разные, по первым приступом в голову лезут слова несовершенные, ошибочные.

Слово не живет одиноко, слово живет повторениями.

Это хорошо знал великий поэт — великий сосед человека, который построил город у широкой реки, построил город, грудью обращенный к ветрам.

Планы создаются в уже созданных вещах.

Толстой, начиная «Войну и мир», определял отношение разных людей к Наполеону, большому человеку, человеку, которого он оспаривает как погоду, как место построения города, как способ построения мира,— мира и войны.

Но самая главная судьба слова в том, что оно живет во фразе. И живет повторениями.

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

Так описывается план построения корабля поэзии.

Слово освобождает душу от тесноты.

Здесь говорится о физическом движении, которое начато и которое не подавлено. Почему рифмы здесь так поставлены, выделены, поставлены как флаги, как вехи постройки?

Не потому, что рифмы — это созвучность, а потому, что рифма — это повтор и возвращение к прежде сказанному слову, рифма как будто удивляется тому, что слово, которое разносмысленно, равнозвучно.

Вот этот перебор смысловых значений (через звуковые сочетания), столкновений смыслов держится в поэме рифмами, держится построением строф.

А как же прозаики?

Что же тормозится в прозе?

Что повторяет Достоевский или Толстой в своих перифмованных строках прозы, сделанных простыми словами, которые кажутся находящимися в простой связи?

Здесь провторяются обстоятельства. Проза возвращает причину события. Она перестраивает историю.

Дальше идет рассказ, где эти обстоятельства по-разному рассматриваются, рассматриваются в своем развитии. И вот эти повторения (как и в стихах) создают плодовитую медленность, глубокую пахоту прозы.

Вот так эпизоды прозы как бы повторяются. Как будто человек возвращается обратно по ступеням своей жизни. И вот так повторяемость эпизодов сближает так называемый сюжет с так называемыми рифмами.

Возле кораблей поэзии идут сражения.

Проза и поэзия, так называемые тропы, и так называемые метафоры, и главные повторения смысловых кусков собираются так, как будто действительно собирается корабль в дальнее путешествие, где он встретится с молниями, ветрами, камнями и еще не начатыми картинами.

Походка искусства — это походка людей, желающих понять то, что называем мы действительностью, не замечая, что сами стихи — тоже действительность, и очень крепкая действительность, как будто исключаемая из времени, потому что она оживает тогда, когда то, что создало стихи, должно было быть просто забыто.

Недавно мне на стол легла маленькая книжечка, которую до меня, как мне показалось, никто не раскрывал.

Называется она «Средневековая латинская новелла XIII века». Издана в 1980 году.

Через полчаса борьбы со страницами, которые так неохотно впервые раскрывались, шелестели, книга раскрылась на новелле, которая радостно поведала свой сюжет. Так на складе забытых вещей вошедший человек видит

свою драгоценность под слоем пыли и случайных предметов.

Новелла о римском, дохристианском короле Феодосии и его трех дочерях; о том, что король устроил испытание; две дочери ответили королю, что они любят его «больше чем самих себя».

Младшая дочь ответила, что она любит его «не больше и не меньше как долг велит».

Дальше все происходило по всем нам знакомому сюжету.

Король изгнал младшую дочь.

Она вернулась спасать отца.

Шекспир взламывал сюжет и в ядре совершающейся трагедии устанавливал верные связи психологии действующих героев.

Мысли, надежды человечества идут не по торным дорогам, а по мостам, которые опираются на острова поэзии.

Ночью поднимаются или поворачиваются железные арки мостов, чтобы пропустить корабли к морю.

У Гамлета убит отец. Гамлет должен отомстить. Но призрак-отец сказал, что он должен отомстить не так, как Орест,— он должен пощадить мать.

Гамлет проверяет свою мысль о виновности дяди, который убил отца и отнял корону. Гамлет испытывает дядю драмой. Он вспоминает Гекубу.

Актер, случайно приглашенный в замок, на случайной сцене говорит о Гекубе. И слова о Гекубе звучат новой болью о душной пыли мелкой мысли и мелких подробностях.

Искусство работает своим многотысячелетним, всепонимающим живым архивом.

Искусство обновляет память человечества.

Я возвращаюсь к книге о теории прозы, смотрю на окрестности, где создана теория стиха, хочу найти хотя бы набросок, хотя бы след, засыпанный пересыпающимися песками, найти дорогу к вопросу великого поэта: «Куда ж нам плыть?»

Нам плыть по знаниям.

Нам плыть к вечности проявления человеческого духа, к толчкам под колесами машины, идущей по просекам, сделанным в старых лесах, где гремят положенные и еще не сношенные стволы — гати.

Январь 1983 года

О ТЕОРИИ ПРОЗЫ

1929 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ [1]

Совершенно ясно, что язык находится под влиянием социальных отношений.

У Глеба Успенского есть очерк, в котором показано, как рыболовческая ватага создает свой быт и придумывает названия для созвездия «из-за сига». Они ловят сигов ночью, и звезды им нужны для указания направления.

В языке скотоводов вы найдете всегда много слов, обозначающих такие особенности, масти животных, которые не могут быть даже точно переведены.

Но слово все же не тень.

Слово — вещь. И изменяется слово по своим словесным законам, связанным с физиологией речи и т. д.

Если в каком-нибудь языке название панцирного нагрудника становится названием груди человека, то, конечно, это можно понять исторически. Но изменения слова не будут происходить параллельно изменению форм нагрудника, и, конечно, слово может пережить явление, первоначально создавшее его.

Я занимаюсь в теории литературы исследованием внутренних законов его. Если провести заводскую параллель, то я интересуюсь не положением мирового хлопчатобумажного рынка, не политикой трестов, а только номерами пряжи и способами ее ткать.

Поэтому вся книга посвящена целиком вопросу об изменении литературных форм.

---

[1] Текст первого раздела представляет собой точную копию первых двух статей книги «О теории прозы», вышедшей в 1929 году.

В настоящем издании частично изменена лишь система ссылок в соответствии с современными правилами; в ряде случаев также ссылки даны на новые доступные читателю переиздания используемых автором материалов. *(Ред.)*

ИСКУССТВО КАК ПРИЕМ

«Искусство — это мышление образами». Эту фразу можно услышать и от гимназиста, она же является исходной точкой для ученого-филолога, начинающего создавать в области теории литературы какое-нибудь построение. Эта мысль вросла в сознание многих; одним из создателей ее необходимо считать Потебню. «Без образа нет искусства, в частности, поэзии» [1], говорит он. «Поэзия, как и проза, есть прежде всего и главным образом известный способ мышления и познания» [2],— говорит он в другом месте.

Поэзия есть особый способ мышления, а именно способ мышления образами; этот способ дает известную экономию умственных сил, «ощущенье относительной легкости процесса», и рефлексом этой экономии является эстетическое чувство. Так понял и так резюмировал, по всей вероятности верно, академик Овсянико-Куликовский [3], который, несомненно, внимательно читал книги своего учителя. Потебня и его многочисленная школа считают поэзию особым видом мышления — мышления при помощи образов, а задачу образов видят в том, что при помощи их сводятся в группы разнородные предметы и действия и объясняется неизвестное через известное. Или, говоря словами Потебни: «Отношение образа к объясняемому: а) образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим — постоянное средство аттракции изменчивых апперципируемых... б) образ есть нечто гораздо более простое и ясное, чем объясняемое» [4], то есть «так как цель образности есть приближение значения

---

[1] Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 83. В дальнейшем — Потебня.

[2] Там же, с. 97.

[3] См.: Овсянико-Куликовский Д. Язык и искусство. СПб., 1895, с. 35. В дальнейшем — О.-Куликовский.

[4] Потебня, с. 314.

образа к нашему пониманию и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен быть нам более известен, чем объясняемое им»[1].

Интересно применить этот закон к сравнению Тютчева зарниц с глухонемыми демонами или к гоголевскому сравнению неба с ризами господа.

«Без образа нет искусства». «Искусство — мышление образами». Во имя этих определений делались чудовищные натяжки; музыку, архитектуру, лирику тоже стремились понять как мышление образами. После четвертьвекового усилия академику Овсянико-Куликовскому наконец пришлось выделить лирику, архитектуру и музыку в особый вид безо́бразного искусства — определить их как искусства лирические, обращающиеся непосредственно к эмоциям[2]. И так оказалось, что существует громадная область искусства, которое не есть способ мышления; одно из искусств, входящих в эту область, лирика (в тесном смысле этого слова) тем не менее вполне подобна «образному» искусству: так же обращается со словами, и, что всего важнее,— искусство образное переходит в искусство безо́бразное совершенно незаметно, и восприятия их нами подобны.

Но определение: «искусство — мышление образами», а значит (пропуская промежуточные звенья всем известных уравнений), искусство есть создатель символов прежде всего,— это определение устояло, и оно пережило крушение теории, на которой было основано. Прежде всего, оно живо в течении символизма. Особенно у теоретиков его.

Итак, многие все еще думают, что мышление образами, «пути и тени», «борозды и межи», есть главная черта поэзии. Поэтому эти люди должны были бы ожидать, что история этого, по их словам, «образного» искусства будет состоять из истории изменения образа. Но оказывается, что образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они, не изменяясь. Образы — «ничьи», «божии». Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизмененными. Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к со-

---

[1] Потебня, с. 291.
[2] См.: О.-Куликовский, с. 70.

зданию их. Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими.

Образное мышление не есть, во всяком случае, то, что объединяет все виды искусства или даже только все виды словесного искусства, образы не есть то, изменение чего составляет сущность движения поэзии.

Мы знаем, что часты случаи восприятия как чего-то поэтического, созданного для художественного любования, таких выражений, которые были созданы без расчета на такое восприятие; таково, например, мнение Анненского об особой поэтичности славянского языка, таково, например, и восхищение Андрея Белого приемом русских поэтов XVIII века помещать прилагательные после существительных. Белый восхищается этим как чем-то художественным или, точнее, — считая это художеством — намеренным, на самом деле это общая особенность данного языка (влияние церковнославянского). Таким образом, вещь может быть: 1) создана как прозаическая и воспринята как поэтическая, 2) создана как поэтическая и воспринята как прозаическая. Это указывает, что художественность, относимость к поэзии данной вещи, есть результат способа нашего восприятия; вещами художественными же, в тесном смысле, мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приемами, цель которых состояла в том, чтобы эти вещи по возможности наверняка воспринимались как художественные.

Вывод Потебни, который можно формулировать: поэзия = образности, создал всю теорию о том, что образность = символичности, способности образа становиться постоянным сказуемым при различных подлежащих (вывод, влюбивший в себя, в силу родственности идей, символистов — Андрея Белого, Мережковского с его «Вечными спутниками» и лежащий в основе теории символизма). Этот вывод отчасти вытекает из того, что Потебня не различал язык поэзии от языка прозы. Благодаря этому он не обратил внимания на то, что существует два вида образа: образ как практическое средство мышления, средство объединять в группы вещи, и образ поэтический — средство усиления впечатления. Поясняю примером. Я иду по улице и вижу, что идущий впереди меня человек в шляпе выронил пакет. Я окликаю его: «Эй, шляпа, пакет потерял». Это пример образа — тропа чисто прозаического. Другой пример. В строю стоят несколько человек. Взводный, видя, что один из них

стоит плохо, не по-людски, говорит ему: «Эй, шляпа, как стоишь». Это образ — троп поэтический. (В одном случае слово «шляпа» было метонимией, в другом — метафорой. Но обращаю внимание не на это.) Образ поэтический — это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ он равен по задаче другим приемам поэтического языка, равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, равен вообще тому, что принято называть фигурой, равен всем этим способам увеличения ощущения вещи (вещами могут быть и слова или даже звуки самого произведения), но поэтический образ только внешне схож с образом-басней, образом-мыслью, например, к тому случаю, когда девочка называет круглый шар арбузиком [1]. Поэтический образ есть одно из средств поэтического языка. Прозаический образ есть средство отвлечения: арбузик вместо круглого абажура или арбузик вместо головы есть только отвлечение от предмета одного из их качеств и ничем не отличается от определения голова = шару, арбуз = шару. Это — мышление, но это не имеет ничего общего с поэзией.

Закон экономии творческих сил также принадлежит к группе всеми признанных законов. Спенсер писал: «В основе всех правил, определяющих выбор и употребление слов, мы находим то же главное требование: сбережение внимания... Довести ум легчайшим путем до желаемого понятия есть во многих случаях единственная и во всех случаях главная цель» [2]. «Если бы душа обладала неистощимыми силами, то для нее, конечно, было бы безразлично, как много истрачено из этого неистощимого источника; важно было бы, пожалуй, только время, необходимо затраченное. Но так как силы ее ограничены, то следует ожидать, что душа стремится выполнить апперцепционные процессы по возможности целесообразно, т. е. с сравнительно наименьшей затратой сил, или, что то же, с сравнительно наибольшим результатом» [3]. Одной ссылкой на общий закон экономии душевных сил отбрасывает Петражицкий попавшую поперек дороги его мысли теорию Джемса о телесной основе аффек-

---

[1] См.: О.-Куликовский, с. 16.

[2] Спенсер Герберт. Философия слога.— Собр. соч., т. 1, СПб., 1866, с. 77.

[3] См.: Авенариус Р. Философия как мышление о мире согласно принципу наименьшей меры силы. СПб., 1912, с. 10—11.

та. Принцип экономии творческих сил, который так соблазнителен, особенно при рассмотрении ритма, признал и Александр Веселовский, который договорил мысль Спенсера: «Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов» [1]. Андрей Белый, который в лучших страницах своих дал столько примеров затрудненного, так сказать, спотыкающегося ритма и показавший (в частном случае, на примерах Баратынского) затрудненность поэтических эпитетов, тоже считает необходимым говорить о законе экономии в своей книге, представляющей собой героическую попытку создать теорию искусства на основе непроверенных фактов из устаревших книг, большого знания приемов поэтического творчества и на учебнике физики Краевича по программе гимназий.

Мысли об экономии сил как о законе и цели творчества, может быть, верные в частном случае языка, то есть верные в применении к языку «практическому»,— эти мысли, под влиянием отсутствия знания об отличии законов практического языка от законов языка поэтического, были распространены и на последний. Указание на то, что в поэтическом японском языке есть звуки, не имеющиеся в японском практическом, было чуть ли не первое фактическое указание на несовпадение этих двух языков. Статья Л. П. Якубинского об отсутствии в поэтическом языке закона расподобления плавных звуков и указанная им допустимость в языке поэтическом труднопроизносимого стечения подобных звуков является одним из первых, научную критику выдерживающих [2], фактических указаний на противоположность (хотя бы, скажем пока, только в этом случае) законов поэтического языка законам языка практического [3].

Поэтому приходится говорить о законах траты и экономии в поэтическом языке не на основании аналогии с прозаическим, а на основании его собственных законов.

Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так уходят, например, в среду бес-

---

[1] Веселовский А. Н. Собр. соч., т. I, СПб., Отд. рус. яз. и слов. Имп. АН с. 444. В дальнейшем — Веселовский.

[2] Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2. П., 1917, с. 18—23.

[3] Там же, с. 16—23.

сознательно-автоматического все наши навыки; если кто вспомнит ощущение, которое он имел, держа в первый раз перо в руках или говоря в первый раз на чужом языке, и сравнит это ощущение с тем, которое он испытывает, проделывая это в десятитысячный раз, то согласится с нами. Процессом автоматизации объясняются законы нашей прозаической речи с ее недостроенной фразой и с ее полувыговоренным словом. Это процесс, идеальным выражением которого является алгебра, где вещи заменены символами. В быстрой практической речи слова не выговариваются, в сознании едва появляются первые звуки имени. Погодин приводит пример, когда мальчик мыслил фразу «Les montagnes de la Suisse sont belles» — в виде ряда букв: L, m, d, l, S, s, b.

Это свойство мышления не только подсказало путь алгебры, но даже подсказало выбор символов (буквы и именно начальные). При таком алгебраическом методе мышления вещи берутся счетом и пространством, они не видятся вами, а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас как бы запакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. Под влиянием такого восприятия вещь сохнет, сперва как восприятие, а потом это сказывается и на ее делании; именно таким восприятием прозаического слова объясняется его недослушанность (см. статью Л. П. Якубинского), а отсюда недоговоренность (отсюда все обмолвки). При процессе алгебраизации, обавтоматизации вещи получается наибольшая экономия воспринимающих сил: вещи или даются одной только чертой своей, например, номером, или выполняются как бы по формуле, даже не появляясь в сознании.

«Я обтирал пыль в комнате, и, обойдя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить. Так что, если я обтирал и забыл это, т. е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было. Если бы кто сознательный видел, то можно бы восстановить. Если же никто не видал или видел, но бессознательно; если целая жизнь многих пройдет бессознательно, то эта жизнь как бы не была» (запись из дневника Льва Толстого 1 марта 1897 года. Никольское).

---

[1] Вопросы теории и психологии творчества, т. IV. Язык как творчество. Харьков, 1913, с. 42.

Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны.

«Если целая сложная жизнь многих пройдет бессознательно, то эта жизнь как бы не была».

И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно.

Жизнь поэтического (художественного) произведения — от видения к узнаванию, от поэзии к прозе, от конкретного к общему, от Дон Кихота — схоласта и бедного дворянина, полусознательно переносящего унижение при дворе герцога,— к Дон Кихоту Тургенева, широкому, но пустому, от Карла Великого к имени «короля»; по мере умирания произведения и искусства оно ширеет, басня символистичнее поэмы, а пословица — басни. Поэтому и теория Потебни меньше всего противоречила сама себе при разборе басни, которая и была исследована Потебней с его точки зрения до конца. К художественным «вещным» произведениям теория не подошла, а потому и книга Потебни не могла быть дописана. Как известно, «Записки по теории словесности» изданы в 1905 году, через 13 лет после смерти автора.

Потебня сам из этой книги вполне обработал только отдел о басне.

Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим [1]. Поэтому мы не можем ничего сказать о ней. Вывод вещи из автоматизма восприятия совершается в искусстве разными способами; в этой статье я хочу указать один из тех способов, которыми пользовался почти постоянно Л. Н. Толстой,— тот писатель, который, хотя бы для Мережковского, кажется дающим вещи так, как он их сам видит, видит до конца, но не изменяет.

Прием остранения у Л. Н. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз произошедший,

---

[1] См.: Шкловский Виктор. Воскрешение слова. СПб., 1914.

причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах. Привожу пример. В статье «Стыдно» Л. Н. Толстой так остраняет понятие сечения: «...людей, нарушивших законы, оголять, валить на пол и бить прутьями по заднице»; через несколько строк: «стегать по оголенным ягодицам». К этому месту есть примечание: «И почему именно этот глупый, дикий способ причинения боли, а не какой-нибудь другой: колоть иголками плечо или другое какое-либо место тела, сжимать в тиски руки или ноги, или еще что-нибудь подобное». Я извиняюсь за тяжелый пример, но он типичен как способ Толстого добираться до совести. Привычное сечение остранено и описанием, и предложением изменить его форму, не изменяя сущности. Методом остранения пользовался Толстой постоянно: в одном из случаев («Холстомер») рассказ ведется от лица лошади, и вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием.

Вот как она восприняла институт собственности.

«То, что они говорили о сечении и о христианстве, я хорошо понял, но для меня совершенно было темно тогда, что такое значили слова: своего, его жеребенка, из которых я видел, что люди предполагали какую-то связь между мною и конюшим. В чем состояла эта связь, я никак не мог понять тогда. Только гораздо уже после, когда меня отделили от других лошадей, я понял, что это значило. Тогда же я никак не мог понять, что такое значило то, что меня называли собственностью человека. Слова «моя лошадь» относились ко мне, живой лошади, и казались мне так же странны, как слова «моя земля», «мой воздух», «моя вода».

Но слова эти имели на меня огромное влияние. Я не переставая думал об этом, и только долго после самых разнообразных отношений с людьми понял, наконец, значение, которое приписывается людьми этим странным словам. Значение их такое: люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать чего-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковы слова: мой, моя, мое, которые они говорят про различные вещи, существа и предметы, даже про землю, про людей и про лошадей. Про одну и ту же вещь они условливаются, чтобы только один говорил: м о е. И тот, что про наибольшее число вещей, по этой, условленной между ними игре, говорит: м о е, тот считается у них счастливейшим. Для чего это так,

я не знаю, но это так. Я долго прежде старался объяснить себе это какою-нибудь прямою выгодою, но это оказалось несправедливым.

Многие из тех людей, которые меня, например, называли своей лошадью, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они, а совершенно другие. Делали мне добро опять-таки не те, которые называли меня своей лошадью, а кучера, коновалы и вообще сторонние люди. Впоследствии, расширив круг своих наблюдений, я убедился, что не только относительно нас, лошадей, понятие м о е не имеет никакого другого основания, кроме низкого и животного людского инстинкта, называемого ими чувством или правом собственности. Человек говорит: «мой дом», и никогда не живет в нем, а только заботится о постройке и поддержании дома. Купец говорит: «моя лавка», «моя лавка сукон», например, и не имеет одежды из лучшего сукна, которое есть в его лавке.

Есть люди, которые землю называют своею, а никогда не видали этой земли и никогда по ней не проходили. Есть люди, которые других людей называют своими, а никогда не видали этих людей; и все отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло.

Есть люди, которые женщин называют своими женщинами, или женами; а женщины эти живут с другими мужчинами. И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими.

Я убежден теперь, что в этом и состоит существенное различие людей от нас. И потому, не говоря уже о других наших преимуществах перед людьми, мы уже по одному этому смело можем сказать, что стоим в лестнице живых существ выше, чем люди; деятельность людей, по крайней мере тех, с которыми я был в отношениях, руководима *словами,* наша же *делом».*

В конце рассказа лошадь уже убита, но способ рассказа, прием его не изменен: «Ходившее по свету, евшее и пившее тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились.

А как уже 20 лет всем в великую тяжесть было его ходившее по свету мертвое тело, так и уборка этого тела в землю была только лишним затруднением для людей. Никому уже он давно был не нужен, всем уже давно он был в тягость; но все-таки мертвые, хоронящие мертвых, нашли нужным одеть это, тотчас же загнившее, пухлое тело в хо-

роший мундир, в хорошие сапоги, уложить в новый, хороший гроб с новыми кисточками на 4-х углах, потом положить этот новый гроб в другой, свинцовый, и везти его в Москву, и там раскопать давнишние людские кости, и именно туда спрятать это, гниющее, кишащее червяками, тело в новом мундире и в вычищенных сапогах, и засыпать все землею».

Таким образом, мы видим, что в конце рассказа прием применен и вне его случайной мотивировки.

Таким приемом описывал Толстой все сражения в «Войне и мире». Все они даны как, прежде всего, странные. Не привожу этих описаний, как очень длинных,— пришлось бы выписать очень значительную часть 4-томного романа. Так же описывал он салоны и театр.

«На сцене были ровные доски по середине, с боков стояли крашеные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо на низкой скамейке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песнь, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых в обтяжку панталонах на толстых ногах, с пером, и стал петь и разводить руками. Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолчали, загремела музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно выжидая опять также, чтобы начать свою партию вместе с нею. Они пропели вдвоем, а все в театре стали хлопать и кричать, а мужчины и женщины на сцене, которые изображали влюбленных, стали, улыбаясь и разводя руками, кланяться.

Во втором акте были картины, изображающие монументы, и были дыры в полотне, изображающие луну, а абажуры на рамке подняли, и стали играть в басу трубы и контрабасы, и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, и в руках у них было что-то вроде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди: и стали тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за кулисами ударили три раза во что-то металлическое, и все стали на колени и запели молитву. Несколько раз все эти действия прерывались восторженными криками зрителей».

Так же описан третий акт:

«...Но вдруг сделалась буря, в оркестре послышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и все побежали и потащили опять одного из присутствующих за кулисы, и занавес опустился».

В четвертом акте:

«Был какой-то черт, который пел, махая руками до тех пор, пока не выдвинули под ним доски и он не опустился туда».

Так же описал Толстой город и суд в «Воскресении». Так описывает он в «Крейцеровой сонате» брак. «Почему, если у людей сродство душ, они должны спать вместе». Но прием остранения применялся им не только с целью дать видеть вещь, к которой он относился отрицательно.

« — Пьер встал от своих новых товарищей и пошел между костров на другую сторону дороги, где, ему сказали — стоят пленные солдаты. Ему хотелось поговорить с ними. На дороге французский часовой остановил его и велел воротиться. Пьер вернулся, но не к костру, к товарищам, а к отпряженной повозке, у которой никого не было. Он, поджав ноги и опустив голову, сел на холодную землю у колеса повозки и долго неподвижно сидел, думая. Прошло более часа. Никто не тревожил Пьера. Вдруг он захохотал своим толстым, добродушным смехом так громко, что с разных сторон с удивлением оглянулись люди на этот странный, очевидно, смех.

Ха, ха, ха, смеялся Пьер. И он заговорил сам с собою: не пустил меня солдат. Поймали меня, заперли меня. Меня. Меня — мою бессмертную душу. Ха, ха, ха, смеялся он с выступившими на глазах слезами...

Пьер взглянул на небо, в глубь уходящих, играющих звезд. «И все это мое, и все это во мне, и все это я», думал Пьер. «И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками». Он улыбнулся и пошел укладываться спать к своим товарищам».

Всякий, кто хорошо знает Толстого, может найти в нем несколько сот примеров по указанному типу. Этот способ видеть вещи выведенными из их контекста привел к тому, что в последних своих произведениях Толстой, разбирая догматы и обряды, также применил к их описанию метод остранения, подставляя вместо привычных слов религиозного обихода их обычное значение; получилось что-то странное, чудовищное, искренно принятое многими как богохульство, больно ранившее многих. Но это был все тот

же прием, при помощи которого Толстой воспринимал и рассказывал окружающее. Толстовские восприятия расшатали веру Толстого, дотронувшись до вещей, которых он долго не хотел касаться.

Прием остранения не специально толстовский. Я вел его описание на толстовском материале из соображений чисто практических, просто потому, что материал этот всем известен.

Теперь, выяснив характер этого приема, постараемся приблизительно определить границы его применения. Я лично считаю, что остранение есть почти везде, где есть образ.

То есть отличие нашей точки зрения от точки зрения Потебни можно формулировать так: образ не есть постоянное подлежащее при изменяющихся сказуемых. Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание «виденья» его, а не «узнаванья».

Но наиболее ясно может быть прослежена цель образности в эротическом искусстве.

Здесь обычно представление эротического объекта как что-то в первый раз виденное. У Гоголя в «Ночи перед Рождеством»:

«Тут он подошел к ней ближе, кашлянул, усмехнулся, дотронулся пальцами ее обнаженной, полной руки и произнес с таким видом, в котором выказывалось и лукавство, и самодовольствие:

— А что это у вас, великолепная Солоха? — И, сказавши это, отскочил он несколько назад.

— Как что? рука, Осип Никифорович! — отвечала Солоха.

— Гм! рука! Хе, хе, хе! — произнес сердечно довольный своим началом дьяк и прошелся по комнате.

— А это что у вас, дрожайшая Солоха? — произнес он с таким же видом, приступив к ней снова и схватив ее слегка рукою за шею и таким же порядком отскочив назад.

— Будто не видите, Осип Никифорович! — отвечала Солоха: — шея, а на шее монисто.

— Гм! на шее монисто! Хе, хе, хе! — и дьяк снова прошелся по комнате, потирая руки.

— А это что у вас, несравненная Солоха?..— Неизвестно к чему бы теперь притронулся дьяк своими длинными пальцами...»

У Гамсуна в «Голоде»:

«Два белых чуда виднелись у нее из-за рубашки».

Или эротические объекты изображаются иносказательно, причем здесь цель явно не «приблизить к пониманию».

Сюда относится изображение половых частей в виде замка и ключа[1], в виде приборов для тканья[2], лука и стрелы, кольца и свайки, как в былине о Ставре[3].

Муж не узнает жены, переодетой богатырем. Она загадывает:

«Помнишь, Ставер, помятуешь ли,
Как мы маленьки на улицу похаживали.
«Мы с тобой свaечкой поигрывали
«Твоя-та была сваечка серебряная,
— А мое колечко позолоченое?
«Я-то попадывал тогды-сегды,
«А ты-то попадывал всегды-всегды»
Говорит Ставер сын Годинович
— Что я с тобой сваечкой не игрывал!
Говорит Василиса Микулича, де
Ты помнишь ли, Ставер, да помятуешь ли,
Мы ведь вместе с тобой в грамоты училися:
Моя была чернильница серебряная,
А твое было перо позолочено?
А я-то помакивал тогды-сегды
А ты-то помакивал всегды-всегды?»

В другом варианте былины дана и разгадка[4]:

Тут грозен посол Васильюшко
Вздымал свои платья по самый пуп.
И вот молодой Ставер, сын Годинович,
Признавал кольцо позолоченное...

Но остранение не только прием эротической загадки — эвфемизма, оно — основа и единственный смысл всех загадок. Каждая загадка представляет собой или рассказывание о предмете словами, его определяющими и рисующими, но обычно при рассказывании о нем не применяющимися (тип «два конца, два кольца, посередине гвоздик»), или своеобразное звуковое остранение, как бы передразнивание. «Топ да тотопок?» (пол и потолок)[5] или — «Слоп да кондрик» (заслоп и копник)[6].

---

[1] Загадки русского народа. Сб. загадок, вопросов, притч и задач. Сост. Д. Н. Садовников. М., 1959, № 112, с. 40. В дальнейшем — Садовников.

[2] Там же, № 619—621, с. 90.

[3] Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Т. 1. М., 1909, № 30, с. 210. В дальнейшем — Рыбников.

[4] Там же, № 171.

[5] Садовников, № 53, с. 35.

[6] Там же, № 184, с. 46.

Остранением являются и эротические образы-иезагадки — например, все шансонетные «крокетные молотки», «аэропланы», «куколки», «братишки» и т. п.

В них есть общее с народным образом топтания травы и ломания калины.

Совершенно ясен прием остранения в широко распространенном образе — мотиве эротической прозы, в которой медведь и другие животные (или черт: другая мотивировка неузнавания) не узнают человека («Бесстрашный барин»[1]. «Справедливый солдат»[2]).

Очень типично неузнавание в сказке № 70: из сборника Д. С. Зеленина[3].

«Мужик пахал поле на пегой кобыле. Приходит к нему медведь и спрашивает: «Дядя, хто тебе эту кобылу пегой сделал?» — «Сам пежил».— «Да как?» — «Давай я тебя сделаю?!» — Медведь согласился. Мужик связал ему ноги веревкой, снял с сабана сошник, нагрел его на огне и давай прикладывать к бокам: горячим сошником опалил ему шерсть до мяса, сделав пеганым. Развязал,— медведь ушел; немного отошел, лег под дерево, лежит.— Прилетела сорока к мужику клевать на стане мясо. Мужик поймал ее и сломал ей одну ногу. Сорока полетела и села на то самое дерево, под которым лежит медведь.— Потом прилетел после сороки на стан к мужику паук (муха большая) и сел на кобылу, начал кусать. Мужик поймал паука, взял — воткнул ему в задницу палку и отпустил. Паук полетел и сел на то же дерево, где сорока и медведь. Сидят все трое.— Приходит к мужику жена, приносит в поле обед. Пообедал муж с женой на чистом воздухе, начал валить ее на пол. Увидал это медведь и говорит сороке с пауком: «батюшки! мужик опять ково-то хотит пежить».— Сорока говорит: «нет, кому-то ноги хотит ломать». Паук: «нет, палку в задницу кому-то хотит воткнуть».

Одинаковость приема данной вещи с приемом «Холстомера», я думаю, видна каждому.

Остранение самого акта встречается в литературе очень часто; например, «Декамерон»: «выскребывание бочки»,

---

[1] Великорусские сказки. Записки Имп. Рус. Геогр. Общ. Т. XLII, № 52.

[2] Белорусский сборник. Собрал Е. Р. Романов. Т. 1. вып. третий. Сказки. Витебск, 1887. Сказки мифические, № 84, с. 334. В дальнейшем — Романов.

[3] Великорусские сказки Пермской губернии. Сб. Д. С. Зеленина. Пг., 1914, № 70 (вариант), с. 568.

«ловля соловья», «веселая шерстобитная работа», последний образ не развернут в сюжет. Так же часто остранение применяется в изображении половых органов.

Целый ряд сюжетов основан на «неузнавании» их, например, Афанасьев — «Заветные сказки» — «Стыдливая барыня»: вся сказка основана на неназывании предмета своим именем, на игре в неузнавание [1]. То же у Ончукова — «Бабье пятно», сказка 252 [2], то же в «Заветных сказках» — «Медведь и заяц». Медведь и заяц чинят «рану» [3].

К приему остранения принадлежат и построения типа «пест и ступка» или «дьявол и преисподняя» («Декамерон»).

Об остранении в психологическом параллелизме я пишу в своей статье о сюжетосложении.

Здесь же повторяю, что в параллелизме важно ощущение несовпадения при сходстве.

Целью параллелизма, как и вообще целью образности, является перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, то есть своеобразное семантическое изменение.

Исследуя поэтическую речь как в фонетическом и словарном составе, так и в характере расположения слов, и в характере смысловых построений, составленных из ее слов, мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца и оно «искусственно» создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, причем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности. Этим условиям и удовлетворяет «поэтический язык». Поэтический язык, по Аристотелю, должен иметь характер чужеземного, удивительного [4], практически

---

[1] Афанасьев А. Н. Русские заветные сказки. Женева. Аноним. см. предисл. Ю. М. Соколова к сб. Нар. рус. сказки А. Н. Афанасьева, т. 1. М., 1940. В дальнейшем — Афанасьев. Заветные сказки.

[2] Северные сказки. Сб. Ончукова Н. Е. СПб., 1908, № 252, с. 532—533. В дальнейшем — Ончуков.

[3] Афанасьев. Заветные сказки.

[4] См.: Аристотель. Об искусстве поэзии, гл. 22. М., 1957, с. 113—117. В дальнейшем — Аристотель.

он и является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древнеболгарский как основа русского литературного или же языком повышенным, как язык народных песен, близкий к литературному. Сюда же относятся столь широко распространенные архаизмы поэтического языка, затруднения языка «dolce still nuovo» (XII), язык Арно Даниеля с его темным стилем и затруднениями (harte), формами, полагающими трудности при произношении (Diez. Leben und Werke der Froubadour, с. 213). Л. Якубинский в своей статье показал закон затруднения для фонетики поэтического языка в частном случае повторения одинаковых звуков. Таким образом, язык поэзии — язык трудный, затрудненный, заторможенный. В некоторых частных случаях язык поэзии приближается к языку прозы, но это не нарушает закона трудности.

Ее сестра звалась Татьяна...
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим,—

писал Пушкин. Для современников Пушкина привычным поэтическим языком был приподнятый стиль Державина, а стиль Пушкина, по своей (тогдашней) тривиальности, являлся для них неожиданно трудным. Вспомним ужас современников Пушкина по поводу того, что выражения его так площадны. Пушкин употреблял просторечие как особый прием остановки внимания, именно так, как употребляли вообще р у с с к и е слова в своей обычно французской речи его современники (см. примеры у Толстого: «Война и мир»).

Сейчас происходит еще более характерное явление. Русский литературный язык, по происхождению своему для России чужеродный, настолько проник в толщу народа, что уравнял с собой многое в народных говорах, зато литература начала проявлять любовь к диалектам (Ремизов, Клюев, Есенин и другие, столь же неравные по талантам и столь же близкие по языку, умышленно провинциальному) и варваризмам (возможность появления школы Северянина). От литературного языка к литературному же «лесковскому» говору переходит сейчас и Максим Горький. Таким образом, просторечие и литературный язык обменялись своими местами (Вячеслав Иванов и многие другие). Наконец, появилась сильная тенденция к созданию нового, специально

поэтического языка; во главе этой школы, как известно, стал Велимир Хлебников. Таким образом, мы приходим к определению поэзии как речи заторможенной, кривой. Поэтическая речь — речь-построение. Проза же — речь обычная: экономичная, легкая, правильная (dea prorsa — богиня правильных, нетрудных родов, «прямого» положения ребенка). Подробнее о торможении, задержке как об общем з а к о н е искусства я буду говорить уже в статье о сюжетосложении.

Но позиция людей, выдвигающих понятие экономии сил как чего-то существующего в поэтическом языке и даже его определяющего, кажется на первый взгляд сильной в вопросе о ритме. Кажется совершенно неоспоримым то толкование роли ритма, которое дал Спенсер: «Неравномерно наносимые нам удары заставляют нас держать мускулы в излишнем, порой ненужном, напряжении, потому что повторения удара мы не предвидим; при равномерности ударов мы экономизируем силу» [1]. Это, казалось бы, убедительное замечание страдает обычным грехом — смешением законов языка поэтического и прозаического. Спенсер в своей «Философии стиля» совершенно не различал их, а между тем возможно, что существует два вида ритма. Ритм прозаический, ритм рабочей песни, дубинушки, с одной стороны, заменяет команду при необходимости «ухнуть разом»; с другой стороны, облегчает работу, автоматизируя ее. И действительно, идти под музыку легче, чем без нее, но идти легче и под оживленный разговор, когда акт ходьбы уходит из нашего сознания. Таким образом, ритм прозаический важен как фактор автоматизирующий. Но не таков ритм поэзии. В искусстве есть «ордер», но ни одна колонна греческого храма не выполняет точно ордера, и художественный ритм состоит в ритме прозаическом — нарушенном; попытки систематизировать эти нарушения уже предпринимались. Они представляют собою сегодняшнюю задачу теории ритма. Можно думать, что систематизация эта не удастся; в самом деле, ведь вопрос идет не об осложненном ритме, а о нарушении ритма и притом таком, которое не может быть предугадано; если это нарушение войдет в канон, то оно потеряет свою силу затрудняющего приема. Но я не касаюсь более подробно вопросов ритма; им будет посвящена особая книга.

[1] См.: С п е н с е р. Философия слога, с. 84.

СВЯЗЬ ПРИЕМОВ СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЯ С ОБЩИМИ ПРИЕМАМИ СТИЛЯ

«Зачем ходить по веревке, да еще приседать через каждые четыре шага?» — так говорил Салтыков-Щедрин о стихах. Всякому, на искусство глядящему, кроме людей, отравленных непродуманной теорией о ритме как организационном факторе работы, понятен этот вопрос. Кривая, трудная поэтическая речь, делающая поэта косноязычным, странный, необычный лексикон, необычная расстановка слов — чем вызвано это? Зачем король Лир не узнает Кента? почему Кент и Лир не узнают Эдгара? — так спрашивал, удивляясь законам шекспировской драмы, Толстой — Толстой, великий своим умением видеть вещи и удивляться им. Зачем узнавание в пьесах Менандра, Плавта и Теренция совершается в последних актах, хотя зрители предчувствуют кровное родство борющихся и автор иногда даже сам предупреждает о том в прологе? Почему мы в танце видим просьбу после согласия? Что развело и разбросало по свету Глана и Эдварду в «Пане» Гамсуна, хотя они любили друг друга? Почему Овидий, создавая из любви «искусство любви», советовал не торопиться в наслаждении?

Кривая дорога, дорога, на которой нога чувствует камни, дорога, возвращающаяся назад, — дорога искусства. Слово подходит к слову, слово ощущает слово, как щека щеку. Слова разнимаются, и вместо единого комплекса — автоматически произносимого слова, выбрасываемого как плитка шоколада из автомата,— рождается слово-звук, слово — артикуляционное движение. И танец — это ходьба, которая ощущается; еще точнее — ходьба, которая построена так, чтобы ощущаться. И вот — мы пляшем за плугом; это оттого, что мы пашем,— но пашни нам не надо.

Есть в старых греческих книгах... Некий царевич на своей свадьбе так увлекся танцем, что сбросил одежду и стал нагим танцевать на руках. Рассерженный царь — отец невесты — закричал ему: «Царевич, ты протанцевал свою свадьбу!» — «Я пренебрегаю этим»,— ответил царевич, стоя вверх ногами и продолжая свой танец.

Об этнографической школе

Этнографическая школа, крупнейшим представителем которой у нас являлся А. Н. Веселовский, создавая поэтику сюжетов, пришла к следующему выводу: прежде всего необходимо разграничить понятия сюжета и мотива.

«а) Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно отвечающую на разные вопросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых и психологических условий на первых стадиях человеческого развития, такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты. Примерами могут служить: 1) так называемые legendes des origines; представление солнца — оком, солнца и луны — братом и сестрой, мужем и женой; мифы о восходе и заходе солнца, о пятнах на луне, затмениях и т. д.; 2) бытовые положения; увоз девушки-жены (эпизод народной свадьбы), разстана (в сказках) и т. п.

б) Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения — мотивы, примеры:

1) Сказки о солнце (и его матери, греческая и малайская легенда о солнце-людоеде).

2) Сказки об увозе. Чем сложнее комбинация мотивов (как песня, комбинация стилистических мотивов), чем она нелогичнее, и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить при сходстве, например, двух подобных, разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о заимствовании в историческую пору сюжета, сложившегося у одной народности, другой» [1].

«...Если в различных народных средах мы встречаем формулу с одинаковой, случайной последовательностью *в* (*а* — *вв* [1], *в* [2] и т. д.), такое сходство нельзя, безусловно, вменить сходным процессам психики; если таких *в* будет 12, то, по расчету Джекобса (Folklore, t. III, s. 76), вероятность самостоятельного сложения сводится к отношению 1:479, 001, 599, и мы вправе говорить о заимствовании кем-то у кого-то» [2].

Но совпадение сюжетов встречается и там, где нельзя предположить заимствования, например: сказка североаме-

---

[1] Веселовский, т. II, вып. 1, с. 11—12.

[2] Там же, с. 4.

риканских индейцев о том, как птицы выбирали себе царя и выбранной при помощи хитрости оказалась самая маленькая, весьма сходна с европейской сказкой на ту же тему[1]; так же сходна одна занзибарская сказка со сказкой Гримма № 15[2].

Особенно замечательна потанинская параллель между историей Бата (Битью) и жены Анту (египетская повесть о двух братьях) и тюркской сказкой об Идыге[3].

Отмечаю, что промежуток между записями этих двух сказок — около четырех тысяч лет. Правда, в таких случаях прибегают к гипотезе, что сказка занесена колонистами, но объяснение это слишком напоминает предположение Вольтера, что окаменевшие морские раковины на Альпийских горах занесены туда пилигримами. Кроме того, совершенно непонятно, почему при заимствовании должна сохраняться случайная последовательность мотивов. При свидетельских показаниях именно последовательность событий сильнее всего искажается. Кроме того, сказка, даже оставаясь в одной языковой среде, вовсе не отличается такой устойчивостью своего текста. «Послушаем сказчика. У хорошего слова так и нижутся, как бисер, слышен даже ритм, целые стихи. Но это в тех сказках, которые он natвердил, часто рассказывал. Ритм случайный, стихи — явно из обычных былинных оборотов. Заставьте его повторить, он многое передаст другими словами. Спросите, не знает ли той же сказки кто-нибудь другой,— он укажет вам на однодеревенца, имярек. Имярек вместе с ним слышал от такого-то старика или прохожего.

Вы просите Имярека рассказать ту же сказку, она передается не только другим языком, другим складом речи, но иногда другим ладом. Один вводит или сохраняет жалостные подробности, другой вносит или удерживает насмешливый взгляд на иные эпизоды, третий выбирает или прилаживает из другой сказки (или из общего всему люду сказчиков склада, о чем после) иную развязку, появляются новые лица, новые похождения. Вы ведете с ним далее расспросы, как научился он сказке: на Ладожском или Онежском озере ловил он рыбу, на пристанище, на *фатере* или у костра, у него было слышано много сказок. Одни рассказы-

---

[1] См.: Клингер В. П. Сказочные мотивы в истории Геродота. Киев, 1903.

[2] Веселовский, т. II, вып. 1, с. 19.

[3] Потанин Г. Н. Восточные мотивы в средневековом и европейском эпосе. М., 1899, с. 628.

вались у повечан, другие у заолонежан, третьи у корелов, четвертые у шведов (финнов). Сколько мог он вместить и запомнить по своей природе, он вместил и запомнил, а явилось у него едва две-три сказки, известные, причастные всему народу представления оделись в известное платье, получили известный склад речи. «Сказка — складка» [1].

Сказка рассыпается и создается вновь.

Подвожу итоги.

Случайные совпадения невозможны. Совпадения объясняются только существованием особых законов сюжетосложения. Даже допущение заимствований не объясняет существования одинаковых сказок на расстоянии тысяч лет и десятков тысяч верст. Поэтому подсчет Джекобса неправилен; он предполагает отсутствие законов сюжетосложения и случайное расположение мотивов в ряды. На самом же деле сказки постоянно рассыпаются и снова складываются на основании особых, еще неизвестных, законов сюжетосложения.

О мотивах

Многое можно возразить против этнографической теории и по вопросу о происхождении мотивов. Представители этого учения объясняли сходство повествовательных мотивов тождеством бытовых форм и религиозных представлений. Это учение обращало на мотивы свое исключительное внимание, только вскользь подымая вопрос о значении влияния друг на друга сказочных схем и совершенно не интересуясь законами сюжетосложения. Но и помимо этого этнографическая теория не точна в самом своем основании. По ней сказочные мотивы-положения являются воспоминаниями о действительно существовавших отношениях. Так, например, кровосмешение в сказках свидетельствует о первобытном гетеризме, помощные звери — следы тотемизма, похищение невест в сказках — воспоминание о браке посредством увоза. Подобными обьяснениями положительно завалены все работы, в частности — труды А. Н. Веселовского.

Для того чтобы показать, куда приводит это объяснение происхождения мотивов, я разберу одно классическое исследование происхождения сказки. Привожу его. Дело

[1] Рыбников, т. III, с. 321.

идет о Дидоне, овладевшей землей при помощи хитрости. Разбор принадлежит В. Ф. Миллеру[1]. Сюжет об овладении землей при помощи коровьей шкуры, разрезанной на ремни для того, чтобы охватить ею возможно больший участок, В. Ф. Миллер находит в классическом греческом предании о Дидоне, использованном Вергилием, в трех местных индийских преданиях, в одном индокитайском предании, в византийском XV века и турецком, приуроченных к постройке крепости на берегу Босфора, в сербском предании, в исландской саге о сыне Рагнара Лодброка Иваре, в датской истории Саксона — грамматика XII века, в хронике Готфрида в XII же веке, в одной шведской хронике, в предании об основании Риги, записанном Дионисием Фабрицием, в предании об основании Кирилло-Белозерского монастыря (трагическая развязка), в псковском народном сказании о постройке стен Печерского монастыря при Иване Грозном, в черниговской малорусской сказке о Петре Великом, в зырянском сказании об основании Москвы, в кабардинском предании об основании Куденетова аула (герой — еврей) и, наконец, в рассказах североамериканских племен об обманном захвате земли европейскими колонистами.

Проследив, таким образом, с исчерпывающей полнотой за всеми обработками этого сюжета, В. Ф. Миллер обращает внимание на ту особенность, что обманутая сторона не протестует против насильственного захвата земли другой стороной, что вызвано, конечно, условностью, лежащей в основе всякого произведения, состоящей в том, что положения освобождаются от их реального взаимоотношения и влияют друг на друга по законам данного художественного сплетения. «В рассказе,— утверждает В. Ф. Миллер,— чувствуется убеждение, что путем обведения участка земли ремнем совершился юридический акт, имеющий законную силу» (с. 227).

О смысле этого акта дает представление ведийская легенда, занесенная в древнейшее индийское религиозное сочинение «Çatapatha Brâhmana». По этой легенде враждебные богам духи Асуры вымеряют землю кожей быка и делят ее между собой. В соответствии с этой легендой, в древнеиндийском языке слово «go» имело значение «земля», «корова»; слово «gocarman» («коровья кожа») обозначало

[1] Миллер В. Ф. Всемирная сказка в культурно-историческом освещении.— «Русская мысль», 1893, № 11.

определенное пространство земли. «В параллель с древнеиндийским названием меры земли («gocarman») можно поставить,— говорит В. Ф. Миллер,— англосаксонское «hyd», английское «hide», обозначающее первоначально кожу (немецкое «Haut»), а затем известный участок земли,— равняющийся 46 моргенам. Отсюда становится весьма вероятным, что индийское «gocarman» обозначало первоначально такой участок земли, который можно охватить разрезанной на ремни коровьей шкурой. И только впоследствии, когда древнее значение было забыто, это слово стало обозначать такое пространство, на котором могут вплотную поместиться сто коров с их телятами и бык» (с. 229).

Как видим, в цитированном труде работа по выяснению «бытовой основы» доведена не только до конца, но и до абсурда. Оказывается, что обманутая сторона — а во всех вариантах сказки дело идет об обмане — потому не протестовала против захвата земли, что земля вообще мерилась этим способом. Получается нелепость. Если в момент предполагаемого совершения действия сказки обычай мерить землю «сколько можно обвести ремнем» существовал и был известен и продавцам и покупателям, то нет не только никакого обмана, но и сюжета, потому что продавец сам знал, на что шел.

Похищение невест в сказках, в котором привыкли видеть изображение действительно существовавшего обычая, также едва ли может считаться воспроизведением бытового явления. Есть полное основание думать, что те свадебные обряды, в которых видят пережиток этого обычая, являются чарами, направленными против злого духа, который может повредить новобрачной. «...В этом мы можем убедиться отчасти и путем аналогии с другими частностями свадебного ритуала, хотя бы, напр., со свадебным петухом, который служит обыкновенно предметом свадебных забав и играет большую роль в малорусской и болгарской свадьбе... Итак, мы не ошибемся, если, резюмируя свое заключение, скажем, что у тех из современных народностей, у которых практикуется х и щ н и ч е с к о е п о х и щ е н и е ж е н щ и н, э т о п о с л е д н е е в о з н и к л о и з п е р в о н а ч а л ь н о г о р и т у а л ь н о г о п о х и щ е н и я, к а к е г о в ы р о ж д е н и е. Что же касается свадебных обрядов, на которые принято смотреть как на обряды, симулирующие похищение, то, будучи тесно связаны, так же как и обычай ритуального похищения, с первобытными религиозными представлениями народа, обряды эти вместе с тем должны быть

рассматриваемы только как мероприятия, ограждающие свадебный поезд от действий на него злых духов»[1].

Так же обстоит дело с сюжетом «муж на свадьбе жены». Крук, а вместе с ним и Веселовский объясняют его возникновение обычаем левирата, то есть признанием за родственниками мужа прав на его жену[2]. Если это объяснение верно, то непонятна ярость Одиссея, который, очевидно, не знает об этом обычае.

Не отрицая возможности возникновения мотивов на бытовой основе, я отмечаю, что для создания таких мотивов обыкновенно пользуются коллизией обычаев — противоречием их: воспоминание о несуществующем больше обычае может быть использовано для построения конфликта.

Так, у Мопассана целый ряд рассказов («Старик» и многие другие) основан на изображении простого, не патетического отношения к смерти, существующего у французского крестьянина. Казалось бы, что основой построения рассказа является простое изображение быта. На самом же деле весь рассказ рассчитан на читателя другой среды, с другим отношением к смерти. Такой же характер носит и рассказ «Возвращение»: муж возвращается после кораблекрушения; жена его замужем за другим: два мужа мирно пьют вино; кабатчик тоже не удивлен. Рассказ этот рассчитан на читателя, знакомого и с сюжетом «муж на свадьбе жены» и имеющего менее простое отношение к вещам. Таким образом, здесь сказывается тот же закон, который делает обычай основой создания мотива тогда, когда обычай этот уже не обычен.

Как общее правило, прибавляю: произведение искусства воспринимается на фоне и путем ассоциирования с другими произведениями искусства. Форма произведения искусства определяется отношением к другим, до него существовавшим, формам. Материал художественного произведения непременно педалирован, то есть выделен, «выголошен». Не пародия только, но и всякое произведение искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь образцу. Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность.

Сравним: «Я выделяю только одну группу нечувствен-

---

[1] Державин Н. С.— В кн.: Сб. в честь И. И. Ламанского, ч. 1. СПб., 1907, с. 280.

[2] См.: Веселовский, т. I, с. 433—434, т. II, вып. 1, с. 114.

ных форм — самую важную, думается мне: дифференциальные ощущения или ощущения различий. Когда мы испытываем что-нибудь как отклонение от обычного, от нормального, от какого-нибудь действующего канона, в нас рождается эмоциональное впечатление особого качества, которое по типу своему не отличается от эмоциональных элементов чувственных форм, с той только разницей, что его антецедентом является ощущение несходства, то есть нечто, недоступное чувственному восприятию. Это область неисчерпаемого многообразия, потому что дифференциальные впечатления качественно отличаются между собой по их исходному моменту, по их силе и линии расхождений.

Почему лирика чужого народа никогда вполне не раскрывается для нас, даже если мы изучили его язык? Игру созвучий мы слышим, мы воспринимаем рифму за рифмой и чувствуем ритм, мы понимаем смысл слов и усваиваем образы, сравнения и содержание: все чувственные формы, все предметы схватить мы можем. Чего же еще недостает? Дифференциальных впечатлений: малейшие отступления от обычного в выборе выражений, в комбинации слов, в расстановке и изгибах фраз — все это может схватить лишь тот, кто живет в стихии языка, кто, благодаря живому сознанию нормального, непосредственно поражен всяким уклонением от него, подобно чувственному раздражению. Но область нормального в языке простирается еще далее. Всякий язык обладает своей характерной степенью абстрактности и образности; повторяемость известных звуковых сочетаний и некоторые виды сравнений принадлежат к области обычного: всякое отклонение от него в полной силе ощущает лишь тот, кому язык близок, как родной; но зато уж его всякое изменение выражения, образа, словесного сочетания — поражает, точно чувственное впечатление...

При этом открывается возможность двойных и обратных дифференций. Определенная степень отличия от обыкновенного может, в свою очередь, сделаться исходным пунктом и мерою для отклонений, так что здесь всякое в о з в р а щ е н и е к обычному испытывается как отличие...

Эту же мысль высказывает, в сущности, и Ницше в одном афоризме о «хорошей прозе»: только «перед лицом поэзии» можно писать хорошей прозой, она представляет непрерывную, вежливую войну с поэзией, и все ее прелести состоят в том, что она постоянно избегает поэзии и противоречит ей. Если невозможна поэзия, которая не держится на известном расстоянии от обыкновенной прозы, то, в свою

очередь, хорошая проза держится на приличной дистанции от поэзии.

Все, что может быть каноном, делается исходным пунктом активных дифференциальных ощущений. В поэзии геометрически застывшая система ритма: слова подчиняются ему, но не без некоторых нюансов, не без противоречий, ослабляющих строгость размера; каждое слово хочет удержать свое собственное слоговое ударение и долготу и расширяет отведенное ему пространство в стихе или немного суживает его; так возникают впечатления мелких уклонений от строгой системы. Далее, противоположность смысла и стиха: стих требует подчеркивания некоторых слогов, на которые должно падать главное ударение, а смысл незаметно переносит акцент на другие; затем отграничение каждого стиха от соседних; связь, требуемая смыслом, перескакивает через эти промежутки, не всегда дозволяет делать паузу, которая должна быть в конце стиха, и, может быть, переносит ее в середину следующего стиха. Благодаря ударениям и паузам, необходимым по смыслу, происходит постоянное нарушение основной схемы; эти различия оживляют строение стихов; а схема, помимо своих ритмических формальных впечатлений, исполняет еще функцию — быть масштабом отклонений и вместе с тем основой дифференциальных впечатлений. То же самое в музыке: математическая концепция такта должна ощущаться, как задний фон, для того, чтобы на нем мог выделяться живой поток звуков, и это достигается совокупностью тончайших оттенков отличий» [1].

Ступенчатое строение и задержание

Существуют полагающие, что искусство имеет целью что-нибудь облегчать, или внушать, или обобщать. Полагающим это недостаточно парового копра для вбивания свай, и они привлекают для этой работы ритм (см. главным образом Карл Бюхер [2]). А между тем, как явно для умеющих смотреть, насколько чуждо обобщение, как близко к раздроблению искусство, которое, конечно, не марш под музыку, а танец-ходьба, которая ощущается, точнее — движение, построенное только для того, чтобы оно ощущалось. Практическое мышление движется к обобщению, к созданию наиболее широких, всеохватывающих формул. Наоборот,

[1] Христиансен Б. Философия искусства, СПб. 1911, с. 104—106.
[2] Бюхер Карл. Работа и ритм. СПб., 1899.

искусство «с его жаждой конкретности» (Карлейль) основано на ступенчатости и раздроблении даже того, что дано обобщенным и единым. К ступенчатому построению относится повтор, с его частным случаем — рифмой, тавтологией, тавтологический параллелизм, психологический параллелизм, замедление, эпические повторения, сказочные обряды, перипетии и многие другие приемы сюжетности. Стечение одинаковых слов типа «приказываю», «повелеваю» и т. п., как отметил Диккенс («Давид Копперфилд»), очень часто встречаются в английской повышенно-деловой речи. Оно было обычно в античной ораторской прозе[1].

Это явление представляет род общего правила в народной поэзии. Привожу примеры из книги Довнар-Запольского: «Барабаны бьют-выбивают, бубнушки-барабаны, веет-повевает, вишенка-черешенка, велела-казала, гуляет-погуливает, греет-погревает, гыд-брыд, горит-курица, журлива-сварлива, журьба-печаль, житье-бытье, знает-ведает, крыница-водица, вода-ключица, любила-кохала, написано-панотовано, плачет-тужит, плачет-рыдает, посеяно-посажено, пить-гулять, не пришел-не приехал, ругает-бранится, стукнуть-брукнуть, травушка-муравушка, хлеб-соль, частый-густой, шумит-гудет, шила-вышивала и т. д.»[2]. Привожу примеры из книги проф. Сперанского[3]: «Русская поэзия особенно, по-видимому, любит этот прием, достигая в этом отношении большого разнообразия форм: это или простое повторение одного и того же слова, или созвучных, одинаковых по смыслу: чудным-чудно, дивным-дивно; прямоезжая дороженька, прямоезжая; загоралися, загоралися дубовые дрова и т. п. или же (особенно часто) повторение предлога, каковы: во славном во городе во Киеве; кто бы нам сказал про старое, про старое, про бывалое, про того ли Илью Муромца?[4] Или же (также часто) повторение одного и того же слова или оборота в двух смежных стихах, конечного слова, предшествующего в начале следующего:

> Того ли соболя заморского,
> Заморского соболя ушистого,
> Ушистого соболя, пушистого.

---

[1] Зелинский Ф. Древнегреческая литература эпохи независимости, ч. 1, гл. IX. Красноречие. Пг., 1919, с. 169.

[2] Довнар-Запольский. Песни пинчуков. Киев, 1895, с. 200.

[3] Сперанский М. Н. (ред.) Русская устная словесность. М., 1916—1919, с. 146.

[4] Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года, т. 1. СПб., 1894, № 52, с. 373—376.

Иногда дается повторение через отрицание противоположного: прямою дорожкой, не окольной (показалось); за великую досаду, не за малую; холост, не женат. Сюда же следует отнести постановку выражений синонимических: без бою, без драки-кровопролития; со горя, со кручинушки; имение-богачество, горе-печаль, в те поры-времени и т. п.; иногда это два слова, одно туземное, другое заимствованное или местное: талант-участь, баса-краса, красен-купав и т. п., или одно понятие видовое, другое родовое; щука-рыба, птица-синица, ковыль-трава.

В более развитом виде простое повторение дает повторение целых эпизодов рассказа, особенно эффектных или понравившихся; таковы, напр., эпизоды в былине о бое Добрыни и Дуная (описание шатра Дунаева, приезда Добрыни, о Добрыне и Алеше, наказ Добрыни жене и последствия этого). Как на особенно яркий пример повторения можно указать на эпизод борьбы Потыка со змеем подземельным. Наконец, сюда же, понятно, надо отнести сочетание двух слов, различных грамматических категорий, но связанных по корню: мост мостить, золотом золотить, зиму зимовать, колом колотить, клич кликать, слыхом не слыхать и видом не видать, дождь дождит, полон полонить и т. д.

Употребление синонимов было любимым стилистическим приемом Гоголя. «Особенность, отличающая стиль Гоголя, заключается в необыкновенно частом, чуть не постоянном, употреблении двух синонимных выражений рядом, без всякого требования со стороны большей ясности или определенности мысли; почти всегда одно из выражений оказывается совершенно лишним, составляя полное повторение другого и изредка только заставляя признак выступать ярче. В этом можно убедиться, проследя это явление даже на сравнительно небольшом расстоянии речи: «...твердостью в жизненном деле, бодреньем и освежением всех вокруг себя», или в том же роде, но в глагольной форме: «Чтобы умел помочь собрату умным советом... чтобы он ободрил, освежил разумным напутствием», или еще в форме причастия: «Вы исполните ее именно так, как следует, и чего требует само правительство, т. е. бодрящею освежающею силою...» «Может подействовать мерами не принудительными и насильственными, но...» «Прямые места обессилели и ослабели от введения косвенных»... «Не торопитесь, не спешите их наставлять» и т. д. Проф. Мандельштам в своей книге

«О характере гоголевского стиля» [1] приводит ряд таких примеров (с. 145—148). У Пушкина «грозой грозится» и «замком замкнутый» (см. у Брика) [2].

В этом явлении сказалось обычное правило: **форма создает для себя содержание**. Поэтому, когда в языке отсутствует соответствующее парное слово, тогда место синонима занимает слово произвольное или производное. Например: куды-муды, плюшки-слюшки (Саратовск. губ.), пикники-микники (Тэффи), шалости-малости (Одесса) и т. д. Все эти случаи замедленного, ступенчатого построения обыкновенно не сводятся вместе, и каждому из таких случаев пытаются давать отдельное объяснение. Так, например, пытаются резко разграничить психологический и тавтологический параллелизм. Параллелизм типа:

Елиночка зиму-лето весела,
Наша Малашка на што дзень велика —

является, по мнению А. Н. Веселовского, отзвуком тотемизма и времени, когда отдельные племена считали своими праотцами деревья [3]... Таким образом, Веселовский думает, что если певец сопоставляет человека и дерево, то он их путает, или путала их его бабушка. Этот параллелизм (психологический) резко, по мнению Веселовского, отличается от ритмического параллелизма, знакомого еврейской, финской и китайской поэзии. Веселовский приводит пример:

Солнце не знало, где его покой,
Месяц не знал, где его сила.

От этой музыкально-ритмической тавтологии, происходящей, по мнению Веселовского, от способа исполнения — хорического или амебейного, резко отличается психологический параллелизм; но и формулы психологического параллелизма иногда переходят, по Веселовскому, «опускаются» (с. 142) к типу тавтологически-музыкального параллелизма. Таким образом, и Веселовский признает если не средство, то тяготение друг к другу этих двух типов построения. В них общая своеобразная поступь поэзии. В обоих случаях высказалась потребность торможения образной массы и со-

---

[1] О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка И. Мандельштама, проф. Гельсингфорского университета. Гельсингфорс, 1902, с. 145—148.

[2] Брик О. Звуковые повторы.— Сб. по теории поэтического языка, вып. 2-й. Пг., 1917, с. 24—62.

[3] См.: Веселовский, т. I, с. 136—137.

здания из нее своеобразных ступеней. В одном случае для образования ступеней использовано несовпадение образов, в другом — словесно-формальное несовпадение. Например:

Как я буду проклинать того, кого бог не проклял,
Как я буду предавать проклятию, кого Ягве не предал проклятию —
(Числа 23. 8)

или с бо́льшим разнообразием ступеней:

Воздайте Ягве, о вы, сыны божьи,
Воздайте Ягве славу и силу —
(Псал. 23)

или движение вперед с захватом из строки в строку:

Ибо Ягве знает путь нечестивых,
А путь нечестивых погибнет.

Здесь мы можем наблюдать обычное для искусства явление: определенная форма ищет заполнения по типу заполнения словами звуковых пятен в лирических стихотворениях (см. Веселовский в «Трех главах из исторической поэтики»[1] и слова Гюйо о заполнении в поэзии расстояния между рифмой[2]). Поэтому в финском эпосе, где синонимический параллелизм каноничен, и строфы строятся по типу:

Если ты вернешь заклятье,
Злой свой заговор воротишь.

В случае нахождения в строке чисел, как известно, не имеющих синонимов, берут следующее по порядку число, количественно, не обращая внимания на искажение смысла. Например:

Шесть он зернышек находит,
Семь семян он подымает.

Или в финской «Калевале»:

На седьмую ночь она скончалась,
На восьмую умерла.

Триолет представляет, по мнению, явление весьма близкое к тавтологическому параллелизму. В нем, так же как и в рондо, прием уже канонизован, то есть положен в основу создания «плетенки» и распространен на все произведе-

---

[1] Веселовский, т. I, с. 234—235.
[2] Эти слова Гюйо нам не удалось найти.— *Ред.*

ние. Эффект триолета отчасти заключается в том, что одна и та же строка попадает в разные контексты, что и дает нужное дифференциальное впечатление. Такие же ступени представляет собою и психологический параллелизм, и одно развитие отрицательного параллелизма указывает на то, что здесь никогда не было смешения человека с деревом и рекой. Здесь просто даны две неравные, но частично друг друга покрывающие фигуры, причем эффект заключается в том, что при несовпадении вторая часть параллели подхватывает сходственную часть первой. Опровержением толкования в духе тотемизма может служить и то, что параллель иногда устанавливают не между предметами или действиями двух предметов, а между сходственными отношениями двух предметов, взятых попарно. Привожу пример из одной прекрасной частушки:

Не по небу тучки ходят —
по небесной высоте.
Не по девкам парни сохнут —
по девичьей красоте.

Синонимический (тавтологический) параллелизм, с переходом и повторением из строфы в строфу, переходит в то, что в поэтике русской песни называется замедлением. Привожу для примера отрывок из былины об Илье Муромце, записанной для П. В. Киреевского в Симбирской губернии:

Выезжал Илья на высок бугор,
На высок бугор на раскатистый,
Расставлял шатер — полы белые;
Расставя шатер, стал огонь сечи;
Высеча огонь, стал раскладывать;
Разложа огонь, стал кашу варить;
Сваря кашу, расхлебывать;
Расхлебав кашу, стал почив держать...[1]

Тот же прием находим в песне, записанной Киреевским в Москве.

Я пойду ли, красна девица,
в чисто поле погулять,
злое коренье набирать.
Я, набравши злое коренье,
бело-набело вымою.
Я, вымывши коренье,
Сухо-насухо высушу.
Я, высушивши злое коренье,
мелко-намелко смелю.

[1] Песни, собранные Киреевским П. В., т. 1, № 2. М., 1868, с. 3.

Я, смоловши злое коренье,
сладкого меду наварю.
Наваривши сладкого меда,
дружка в гости приглашу.
Я, позвавши дружка в гости,
на кроватку посажу.
Посадивши на кроватку и т. п. ...

Примеров такого замедления множество. Но, благодаря невниманию к ним людей, ищущих в песнях быта, души и философии, многие примеры пропали,— например, в собрании русских песен академика А. И. Соболевского все повторения выброшены. Почтенный академик, по всей вероятности, тоже разделял мнение, что литература интересна лишь постольку, поскольку в ней отразилась история культуры.

Своеобразные случаи замедления мы встречаем в старофранцузской поэме о Рено де Монтобане. Там мы наталкиваемся на такой бесконечно тянущийся эпизод: Карл хочет повесить пленного Ричарда и предлагает рыцарю Беранже привести приговор в исполнение. Беранже отвечает: «Да будет проклят тот, кто позорным способом вздумает удержать за собою имение». Тогда Карл обращается по очереди к Ожие и еще к другим шестерым рыцарям, с незначительными изменениями повторяя свою речь, и от каждого из них получает тот же ответ. Каждый раз Карл восклицает: «Негодяй, бог тебя накажет, но, клянусь бородой Карла, он будет повешен». Наконец один из рыцарей принимает на себя это поручение...

С замедлением случается то же, что и с параллелизмом: определенная форма ищет заполнения, и если в работу создания ступеней попадают числа, то с ними обращаются весьма своеобразно,— по законам данной «плетенки»:

Соловейко молодой,
ты не пой раненько весной,
не пой сладко, не пой громко:
не столь тошно будет молодцу.
Не столь тошно, не столь горько,
сам не знаю почему, только знаю,
что по ней, по любезной по своей,
что любезная моя удалилась от меня,
удалилась — отошла за четыре ровна ста,
за четыре, за пятьсот, за двенадцать городов,
за двенадцать, за тринадцать,
в славный город во Москву.

Веселовский (в статье «Эпические повторения, как хронологический момент»[1]) объяснял эти своеобразные повто-

[1] Веселовский, т. I, с. 86 и сл.

рения с захватом из строфы в строфу механизмом исполнения (обычное объяснение Веселовского): он полагал, что первоначально эти произведения (или прототипы этих произведений — очень важное обстоятельство, недостаточно выясненное в его статье) исполнялись амебейно, и повторения появились при подхватывании передаваемой от певца к певцу песни. Приводим примеры повторения.

Сарацины окружили арьергард Карла; Оливье говорит товарищу Роланду, что врагов много; пусть затрубит в свой рог, Карл услышит и явится на помощь. Но Роланд отнекивается, и это положение развито трижды таким образом:

1) «Товарищ Роланд, затруби в свой рог! Услышит его Карл, и вернется войско. Отвечает Роланд: Безумно поступил бы я, уронил бы в милой Франции мое славное имя. Стану я наносить Дюрандалем столь могучие удары, что лезвие обагрится до головки меча. В недобрый час подошли к ущельям поганые язычники; ручаюсь тебе, все они обречены на смерть».

2) «Товарищ Роланд, затруби в Олифант, услышит его Карл, велит войску вернуться... Отвечает Роланд: Да не попустит того господь, чтобы мои родичи через меня посрамились и была принижена милая Франция, если б из-за язычников я стал трубить в мой рог. Напротив, я стану сильно рубить Дюрандалем... Все вы увидите его окровавленное лезвие. В недобрый час собрались сюда поганые язычники; ручаюсь тебе, все они осуждены на смерть...»

3) «Товарищ Роланд, затруби в свой Олифант! Услышит его Карл, он проходит теперь ущельями. Ручаюсь вам, французы вернутся.— Да не попустит того господь, чтобы кто-нибудь из живущих сказал, что я затрубил из-за язычников; не будет из-за того попрека моим родичам. Когда я буду в жаркой битве, я нанесу тысячу и семьсот ударов, увидите вы обагренное кровью лезвие Дюрандаля...»

Наконец, израненный, Роланд решается затрубить.

1) «Роланд приставил ко рту Олифант, хорошо его захватил, сильно в него затрубил. Высоки горы, далеко разносится звук, на тридцать больших лье слышали, как он раздался... Слышит его Карл и дружина... Говорит император: То бьют наши люди! А Ганелон ему в ответ: Если б такое сказал кто иной, за великую ложь то показалось бы».

2) «Граф Роланд трубит в свой Олифант с трудом и усилием и великою болью... алая кровь струится у него изо рта, лопаются жилы на висках... Далеко слышен звук его рога,

слышит его Карл, проходя ущельями, слышит его герцог Немон, слышат французы... Говорит император: — Слышу я рог Роланда.— Отвечает Ганелон: — Нет никакой битвы,— он обличает престарелого императора в детской легковерности: — будто он не знает, как заносчив Роланд? Это он тешится перед пэрами.— Вперед, до Франции еще далеко!»

3) «У графа Роланда рот в крови, лопнули жилы на висках, он трубит в олифант с болью и трудом. Слышит его Карл, слышат французы. Говорит император: Силен звук этого рога. Отвечает герцог Немон: Бароны, работает там добрый вассал, по-моему там идет битва. Он бросает подозрение на Ганелона: надо подать помощь своим...»

Между тем Роланд, умирая, 1) пытается раздробить свой меч Durendal, дабы он не попался в руки неверных; 2) приносит покаяние в грехах. Каждый из этих мотивов развит в трех последовательных Laisses.

1) «Чувствует Роланд, что смерть близко подступила; перед ним темный камень; десять раз ударяет он по нем в тоске и гневе; скрипит сталь, не ломается и не зазубрилась». (Следует обращение к мечу, которым витязь победил в стольких сражениях...)

2) «Роланд ударяет по твердому камню, скрипит сталь, не ломается и не зазубрилась». (Следуют жалобы, эпически развитые воспоминаниями.)

3) «Роланд ударил по серому камню... отколол больше, чем я сумею вам рассказать. Меч скрипит, не сломался и не разбился...» [1]

Примеров, параллельных трем ударам Роланда, можно привести очень много, хотя в других эпосах этот прием не каноничен.

Например: три удара Ильи по гробу Святогора или три удара, нанесенные Тором великану. Обращаю внимание на то, что во всех подобных сравнениях я подчеркиваю не сходство мотивов, которое считаю неважным, а сходство схем.

При повторении действие не останавливается, а движется, но замедленно. По тому же типу построена фабричная песня о Марусе. К отравившейся Марусе приходят подружки, потом мать и, наконец, друг милый. Им отвечают: сперва сиделка, потом доктор и, наконец, сторож: «Маруся бредит», «без памяти лежит» и, наконец, «в покойницкой лежит». Этот прием трех приходов использован и в малорусской думе:

---

[1] См.: Веселовский, т. II, вып. 1, с. 91, 92.

Верх Бескида калинова
Стоїт мі там корчма нова.
А в той корчми турчин пiє.
Пред ним дiвка поклон бiє:
«Турчин, турчин, турчиной,
Не губь меня, молодайку».

Девушка говорит, что отец уже несет за нее выкуп. Но отец не является, и девушка плачет. Следующая строфа повторяет ту же картину: Бескид, и турчин, и мольба девушки; на этот раз будто бы ее мать несет выкуп; в третий раз то же и, наконец, с выкупом является милый. Также на три ступени раздробляется зов молодой жены домой в весенних песнях типа Malma rice. На том же приеме основаны многие русские песни [1].

Также ждет помощи и обманутая жена Синей Бороды в сказке Перро.

«Сестра моя Анна (потому, что ее звали так), взойди, пожалуйста на башню и посмотри, не едут ли братья; они обещали приехать ко мне сегодня; и если ты их увидишь, подай знак, чтобы они спешили». Сестра ее взошла на башню, и бедняжка закричала ей: «Анна, сестра Анна, видишь ли ты что-нибудь?» — «Я вижу только сверкающую на солнце пыль и зеленеющую траву». Между тем Синяя Борода, держа в руке большой кухонный нож, кричал изо всей силы: «Сходи скорей, или я взойду наверх!» — «Еще одну минуточку, прошу вас»,— отвечала его жена. И опять тихонько взывала к сестре: «Анна, сестра Анна, видишь ли ты что-нибудь?» И сестра ей отвечала: «Я вижу только сверкающую на солнце пыль и зеленеющую траву».— «Сходи же скорей,— кричал Синяя Борода,— или я взойду наверх!» — «Я иду»,— отвечала его жена и потом кричала опять сестре: «Анна, сестра Анна, видишь ли ты что-нибудь?» «Я вижу,— отвечала сестра,— приближающееся сюда облако пыли».— «Это мои братья?» — «Увы нет, сестра. Я вижу стадо баранов».— «Сойдешь ли ты, наконец!» — закричал Синяя Борода. «Еще минуточку»,— отвечала жена. И потом кричала сестре: «Анна, сестра Анна, видишь ли ты что-нибудь?» — «Я вижу,— отвечала ей сестра,— приближающееся сюда облако пыли».— «Это мои братья».— «Увы, нет, сестра: я вижу стадо баранов».— «Сойдешь ли ты наконец?» — закричал Синяя Борода. «Еще минуточку,— отвечала жена и потом кричала сестре: — Анна, сестра Анна, ви-

---

[1] См.: **Веселовский**, т. II, вып. 1, с. 91, 92.

дишь ли ты что-нибудь?» — «Я вижу,— отвечала она,— двух всадников, едущих в нашу сторону, но они еще очень далеко». «Слава Богу,— вскричала она через минуту,— это наши братья. Я им изо всех сил делаю знаки, чтобы они поспешили...»

Эта схема, между прочим, широко распространена в Англии, где ее применяют в пародиях.

Не привожу дальнейших примеров, чтобы не обратить статью в хрестоматию.

Построения типа $a+ (a+a)+(a\ (a+a))+\ldots$ и т. д., то есть по формуле арифметической прогрессии без проведения подобных членов.

Существуют сказки, построенные на своеобразной сюжетной тавтологии типа $a+ (a+a)\ (a+ (a+a)\ +a2)$ и т. д. Например: Е. Р. Романов.

Курка-рабушка

Быв сабе дедка, была сабе бабка. Была у них курка-рабушка; нанясла яец повян коробец. Дед бив, бив — не разбив: баба била, била — не разбила. Мышка бегла, хвостиком мотнула и разбила... Дед плача, баба плача, курочка кудакча, вороты скрипять, трески летять, собаки брешать, гуси кричать, люди гомонять, иде вовк: «Дедка, чаго вы плачетя?» — «Як же нам не плакать, жили сабе мы з бабкой, была у нас курка-рабушка, нанясла яец повян коробец. Я бив, бив — не разбив, баба била, била — не разбила, мышка бегла, хвостиком мотнула и разбила... Дед плача. Курочка кудакча, вороты скрипять, трески летять, собаки брешать, гуси кричать, люди гомонять». И вовк завыв. Иде мядьведь: «Чаво ты, вовче, выешь?» — «Як же мне ня выть: быв себе дедка, была сабе бабка; была у них курка-рабушка, нанясла яец повян коробец. Дед бив, бив — не разбив, баба била, била — не разбила, мышка бегла, хвостиком мотнула и разбила... Дед плача, курочка кудакча, вороты скрипять, трески летять, собаки брешать, гуси кричать, люди гомонять, и я, вовк, вою...» И мядьведь заров. Иде лось: «Чаво ты, мядьведь, равешь?» — «А як жа мне не ровть: быв сабе дедка, была сабе бабка, была у них курка-рабушка, нанясла яец повян коробец. Дед бив, бив — не разбив, баба била, била — не разбила, мышка бегла, хвостиком мотнула и разбила. Дед плача, баба плача, курочка кудакча, вороты скрипять, трески летять, собаки брешать, гуси кричать, люди гомо-

пять, вовк завыв,— и я, мядьведь, заров». И лось роги поскидав...»

Далее идет спрос поповой челядки, разбивающей с горя ведра, потом дьяка, разрывающего книги, наконец, поп сжигает с горя церковь...

Пятух и курочка

Жив сабе дзед ды баба. И были у них пятух и курычка. Раз копались яны на дворе на пометнищи. Курка выкопала шпильку, а пятух горошинку. Курычка тоды кажеть пятуху: дай мне горошинку, на тебе шпильку! Пятушок отдав курычцы горошинку, а курычка дала яму шпильку. Стала есци курычка горошинку и зъела, став есци пятушок шпильку — и удавився. Побегла курычка за водой у мора: «Мора, мора, дай воды — пятушок удавився».— «Не, не дам табе воды: сходзи к парсюку, нехай дас мне клыка». Побегла курычка к парсюку: «Парсюк, дай мору клыка, мора дась мне воды — пятушок удавився».— «Не, не дам клыка; сходзи к дубу, нехай дась жулуда!» Побегла курычка к дубу: «Дуб, дуб, дай парсюку жулуда».— «Не, не дам жулуда: сходзи к корови, нехай дась мне мылока». Побегла курычка к корови: «Корова, корова, дай жулуду мылока!» — «Не, не дам мылока: сходзи к косцу, нехай косец дась мне сена!» Побегла курычка к косцу: «Косец, косец, дай корови сена!» — «Не, не дам сена: сходзи к липини, нехай липина дась мне лык на лапци!» Побегла курочка к липини: «Липина, липина, дай косцу лык на лапци!» — «Не, не дам, сходзи к ковалю, нехай мне дась коваль ножик!» Побегла курычка к ковалю: «Коваль, коваль, дай мне ножик!» — «Сходзи туды, идзе дзелюць гроши, приняси их мне, тоды дам». Курычка побегла туды идзе гроши дзелыоць... Принясла курычка гроши, дала ковалю, а коваль дав курычцы ножик. Понясла курычка ножик липини; липина дала курычцы лык косцу на лапци; понясла курычка лыки косцу на лапци; косец дав курычцы сена, понясла курычка сена корови. Корова стала есци сено и дала курычцы мылока; понясла курычка молоко дубу, дуб дав жулуда парсюку; понясла курычка жулуда парсюку, парсюк дав курычцы клык. Узяла курычка клык у парсюка и побегла к мору; отдала мору клык, а мора дало курычцы воды. Понясла курычка воду к пятушку и улила у рот, пятушок закричав: кукареку! (Там же. Сказка 4).

Любопытно, что из сказки совершенно нельзя понять, почему морю нужен клык парсюка в качестве выкупа.

Мотивировка здесь, конечно, художественная; необходимость создания «ступени».

В качестве своеобразного бытового осмысливания сказки в некоторых вариантах, когда петушок вернулся, курочку уже черви съели (в одних вариантах бежит за помощью петух, в других курочка). По тому же типу Fedorovski. Хлопчик, чудесно рожденный из слюны на былинке, как на колыбельке, требует, чтобы она его качала. Былинка отказывается. Насылает козу, на козу волков, на волков людей, на людей огонь и т. д. Все отказываются. Наконец куры идут червей клевать, черви идут булаву точить и т. д. коза на былинку.

Равным образом, мы видим, что то, что в прозе было бы обозначено через «а», в искусстве выражается через «A^1 A» (например, тавтология) или же через A A^1 (например, психологический параллелизм). Это является душой всех приемов. Сообразно с этим, если для осуществления какого-либо задания требуется усилие, равное $A^м$, то оно представляется в виде $A^{м-2}A^{м-1}A^м$. Так, в былинах на бой выезжает сперва Алеша Попович, потом Добрыня Никитич и, наконец, Илья. Такова же традиция в выезде сказочных героев. Прием этот был сохранен и использован Теннисоном в Королевских Идиллиях. Так же на три раза разбито признание Кощея, где его смерть, и в библии — признание Самсона о секрете его силы.

В белорусских сказках Е. Р. Романова связывают Ивана «на пробу силы» сперва холстом, потом шелком (или волосом) и, наконец, дроцяной веревкой. Так же построено доставание кольца или целование царевны через двенадцать стекол. Первый раз прыгнул — недопрыгнул три венца, во второй раз недопрыгнул два венца, в третий раз — допрыгнул. Когда царевич спасается от Царь-Девицы, то на каждой поставе ждет его у избушки Яги добрый конь, и на каждой поставе все ближе достигается погоня. Сперва 15 верст, потом 10, наконец 5, и царевич спасается, утаившись в траве и оставив обманную надпись.

Осип Брик очень остроумно отметил, что мертвая и живая вода представляет не что иное, как разложение на два понятия — одного понятия «целительная вода» (как известно, «мертвая вода» в сказках сращивала разрубленное тело), то есть А изображено так: A^1 A^2. Точно так же удвоен один «тип» в «Ревизоре» Гоголя. Несомненно, Бобчинский и Доб-

чинский — удвоение, что видно из парности фамилий. Здесь тоже A дано, как A^1 A^2.

Обычный ответ — «сказочная обрядность», но при этом не замечается, что этот обряд не только обряд сказки, а обряд и таинство всего искусства. Так, песнь о Роланде не сказка, не сказка также лента кинематографа, которая и сейчас строит погоню в кинодрамах: все ближе и ближе настигают враги, и вдруг герой спасается на автомобиле. Предлагаю сравнить с описанием погони за Жан Вальжаном в «Несчастных» Гюго. Заключительный эффект — перелезание за стену и спасение в монастыре.

Мотивировка задержания

Вообще «запаздывающая помощь», как удобная тема для ступенчатой разработки, широко использована в сказках и романе приключений. Грызут двенадцать железных дверей звери помощной охоты, но близка смерть царевича, и просит он позволения вымыться в бане.

«Иван Царевич пошць и затопил лазьню. Аж ляциць крук и кричиць: «Кру, кру! Иван Царевич. Топи, топи ды погась! Твое хортки с пруду дзярутца: ужо чецьвяро дзвярей проломили». Вот Иван Царевич топиць, топиць ды й погасиць. Тольки крук отляцевся, а Кощей бязсмертный кричиць: «Иван Царевич, ци готова лазьня?» — Не, яще каменьня не садзив.— Ну, топи скорей! — Тоды ляциць други крук и кричиць: «Кру, кру! Иван Царевич, топи, топи ды погась: твое хортки яще чецьвяро з дврей проломили».— Тольки крук отляцевся, пришов Кощей бязсмертный: «Иван Царевич, ци готова лазьня». А только ще каменьня усадзив.— Ну, топи скорей».— Иван Царевич топиць, топиць, ды й погасиць. Ляциць третьций крук: Кру, кру! Иван Царевич, топи, топи, да растапливай. Твое хортки последние дзвери лопаюць». Ен став растапливаць. Растопив жарко, ах приходзиць Кощей бязсмертный: «Ну, ходзи у лазьню я ужо пябе и так довго жду». Тольки увыйшли у лазьню, аж бегуць хортки...» [1]

В другом варианте Иван Златовус получил перед смертью позволение сыграть в жулейку... «Узлез ён на бярозку; раз зайграв — приляцев птах; другий зайграв — приляцели уси птицы; третьций зайграв — прибегла уся зверина» [2].

---

[1] Романов. Сказки мифические, № 3, с. 47.
[2] Там же, № 8, с. 70.

Так же играет под виселицей, подымаясь со ступени на ступеню Соломон, вызывая подмогу (см. А. Н. Веселовский «Соломон и Китоврас») [1].

Вообще существование сказочной обрядности признано всеми как нечто каноническое для сказки. Привожу наудачу несколько примеров из тысячи: три подземных царства — медовое, серебряное и золотое. Три боя героя и, как самый характерный тип, градация задач, например: достать Жар-Птицу, достать Коня, достать Василису Прекрасную. К этому уже приставляется экспозиция, объясняющая необходимость задач. Тип этот (нанизывание задач) перешел в авантюрный и рыцарский романы.

Весьма интересны сами задачи: они являются мотивацией для создания условий, требующих разъяснения, казалось бы, неразрешимого положения. Тут загадывание загадок взято как наиболее простой способ создать безвыходное положение. Тут характерны сказки «семилетки» («Мудрая дева», Афанасьев) [2].

Дана задача — прийти не пешком, не на лошади, не голой, не одетой и т. д. Девушка является завернутая в сеть, верхом на зайце и т. д. Здесь построение идет с конца, создается рассказ для мотивации необходимости удачного разрешения. Так же построено узнавание одного из 12 похожих при помощи пчелки и т. д. Сложнее «мудрость», отличие дев от отроковицы или узнавание незаконного сына по «негожим мыслям»; например, кузнецов сын, в котором подменен Соломон, видя красивое место, говорит: «Здесь бы кузню поставить» [3], или в «1001 ночи» вор узнает в числе прочих задач, что султан сын повара, потому что тот награждает едой. (Отзвуком этого является в авантюрных романах благородство «подмененных детей» — например, Дастен у Скарона в комическом романе и многочисленные герои в детских повестях.) Интересна история с подмененным «подложным белым» в повести Марка Твена «Вильсон мякинная голова».

Часть, предшествующая задачам, является тем, что в поэтике кинематографа называется «пассажем», то есть сценой, не имеющей самостоятельного значения, а служащей для подготовки.

---

[1] Веселовский, т. VIII, с. 255.

[2] Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. т. III. М., 1940, № 327—328, с. 62—65. В дальнейшем — Афанасьев.

[3] Ончуков, № 46, с. 125.

Как я уже говорил, разрешение задач занимает иногда всю сказку целиком. Можно различать не по существу, а в качестве технического приема два типа разрешения: разрешение при помощи догадки и решение путем пользования каким-либо волшебным или неволшебным подсобным предметом. Например, помощные звери: классический тип — каждый зверь исполняет одну задачу, только им и разрешимую. Муравей разбирает зерно (сказка Апулея). Иногда для муравья дается еще специфическая задача, разобрать и внести или вынести зерно в закрытом амбаре. Рыба или рак приносят кольцо со дна моря. Мышь выкрадывает кольцо из зубов царевны-похитительницы. Орел или сокол ловят утку. В случае однообразия задач каждому зверю дается задача, отличающаяся градацией сил (сказка о Ларокопее-царевиче). Помощные звери могут быть заменены помощными людьми и помощными волшебными предметами или типа «Вали-дуб», «Верти-гора» и т. д., или силачами восходящей градации (сравним с названиями собак варианта сказки «Звериное молоко»: Развалигора, Сломайстену, Сломай железо). Или же волшебные подсобные люди обладают специфическими свойствами: параллель со специфическими задачами зверей. Появляется тип «объедало», «опивало», человек, дрожащий от холода в огне и «стрелок из ступы пестом»; отзвуком таких помощных людей в романах являются помощные силачи, например, Урс в «Камо грядеши» Сенкевича, Матис в киноленте «Кабирия» Д'Аннунцио, Портос в «Трех мушкетерах» Дюма, и др. Рабле использовал в «Пантагрюэле» известный сказочный тип помощного акробата. В современном «научном» авантюрном романе есть роль «помощного ученого». Сюда же относится сказка типа «Семь Семионов» [1]. О семи братьях, знающих каждый какую-нибудь хитрую науку; например, воровать или строить корабль.

Весь этот набор сказочных инструментов позволяет строить сказку таким образом, что судьба героя, дойдя до, казалось, неразрешимого положения, неожиданно изменяет свое течение. Положение же, могущее создавать такие узлы, и выбирается в мотивы. Например, «двух ключей в одной двери» (испанская драма) или «потайной двери» («1001 ночи»), египетская сказка о хитром воре (сообщенная Геродотом). Некоторые мотивы благодаря этому сделались особенно излюбленными; например, мотив кораблекрушения

[1] Афанасьев, т. I, № 145—147, с. 351—359.

или похищения героев в романах приключений. Героя не убивают сразу, так как он еще пригодится для узнавания. Если его желают устранить, то его утаскивают куда-нибудь. Очень часто эти эпизоды с перекладыванием, и побегами, и прочими тщетными усилиями осложняются тем, что жертвы их влюблены друг в друга и стремятся к своей цели самым длинным путем. Эпизод следующий за эпизодом незначительно отличаются друг от друга и играют в авантюрных романах ту же роль задержки, как задача или сказочные обрядности в сказках или параллелизм и замедление в песнях. Выбирались в сюжет романа кораблекрушение, похищение пиратами и тому подобное не по бытовым, а по художественно-техническим обстоятельствам. Быта здесь не более чем индийского быта в шахматном короле. Авантюрный роман до сих пор перебивается, по словам Веселовского, унаследованными от сказки схемами и методами. Сам Веселовский считал «авантюры» стилистическим приемом [1].

Его тип — тип кривой дороги, он весьма похож на игру «Старайся вверх», или «Гусек», которая производится таким образом: бросаются кости, сообразно выпавшему числу очков занимается место на карте, при выбрасывании определенного номера можно быстро подняться вверх или опуститься. Вот такой построенный лабиринт представляет из себя авантюрный роман. На это сходство обращали внимание сами творцы авантюрного романа, и у Жюля Верна в его «Завещании чудака» различные случайности и приключения героев мотивируются тем, что они должны ехать туда, куда укажут им выброшенные кости, причем карта Северо-Американских штатов разделена на квадраты и представляет собой доску игры, а герои представляются ничем иным, как фигурами «Гуська».

Мотивировка затруднений, испытываемых героем авантюрной повести, весьма любопытна. Беру два примера, опять из Жюля Верна, которого имею под руками. Первый роман носит название «Возвращение на родину», в нем акробаты возвращаются из Северной Америки во Францию дорогой через Канаду, Дежнев пролив и Сибирь, потому что у них потеряны деньги. В другом романе упрямец Керибан, турок, едет с одного берега Босфора на другой кружным путем, объезжая Черное море. Причина: он не желает платить несколько копеек перевозной пошлины. Конечно,

---

[1] Веселовский А. Н. Беллетристика у древних греков.— «Вестник Европы», 1876, декабрь, с. 683.

эти кривые дороги вызваны специфическими условиями — требованием сюжета. Для того, чтобы показать разницу между прозаическим и поэтическим решениями вопроса, я предлагаю посмотреть Марка Твена — «Приключения Гекльберри Финна». Дело идет об освобождении беглого негра. Гекк Финн представляет собой прозаический метод, он предлагает (гл. XXXIV):

«По-моему, сначала нужно убедиться, что в хижине действительно заключается Джим, это нетрудно будет сделать, после этого завтра ночью я пойду, подниму свою лодку со дна реки и отправлюсь на ней за плотом и приведу куда-нибудь поблизости. Потом в первую же темную ночь выкраду у здешнего хозяина ключ от хижины, выведу Джима на плот и гайда вниз по реке, как мы делали раньше, когда были с Джимом одни. Днем мы будем прятаться у берегов, а по ночам плыть. Ведь этот план выполним; как ты думаешь, Том?» — «Выполним-то он выполним, но чересчур уж прост, без всяких выкрутасов, без шика, а я не люблю таких дел, которые может оборудовать всякий дурак. Неужели ты не мог придумать ничего лучшего, Гекк, удивляюсь тебе».

И вот создается поэтический, затрудненный план. Пилится ножка кровати, на которую надета цепь, хотя можно было бы просто приподнять ее, устраивается подкоп, делается веревочная лестница и передается узнику в пироге, предупреждают о похищении соседей — словом, все разыгрывается по всем правилам искусства. В заключение оказывается, что Джим вовсе не «беглый негр», он уже давно освобожден. Параллель — узнавание, все препятствия к браку отпадают, так как именно этого брака желают родители заинтересованных сторон. Поэтому, на вопрос Толстого: «Почему Лир не узнает Кента и Кент Эдварда» — можно ответить — потому, что это нужно для создания драмы, а нереальность беспокоила Шекспира так же мало, как беспокоит шахматиста вопрос: почему конь не может ходить прямо?

Возвращаюсь к сюжету похищения и узнавания. Зелинский предполагает в нем бытовую основу. «Положительно, по продуманности фабула не заставляет желать лучшего,— пишет он об одной пьесе Аполлона Каристского,— нет ничего лишнего, все сцены держатся одна за другую; нет равным образом ничего неправдоподобного, если не считать прихотливой игры Судьбы. Но о ней самой в те беспокойные времена думали иначе, чем теперь, в наш век паспортов

и телеграфов. Неожиданность царила в жизни людей; поэтому было позволительно из множества бессмысленных случайностей, которыми он был окружен, выбирать для своих пьес те, в которых сказывалось подобие разумного плана и доброжелательной воли». Прежде всего объяснение Зелинского не объясняет, каким образом этот сюжет мог прожить еще после времен Александрии до времен Мольера и почти до наших дней, а кроме того объяснение его фактически неверно. К эпохе Менандра сюжет узнавания похищенных младенцев уже был не бытовым явлением, а чисто литературной традицией. Так, например, раб в пьесе «Επιτρεποντες», нашедший ребенка с вещами, указывающими на его происхождение, говорит о возможности того, что этот ребенок будет узнан своими родителями, причем ссылается не на быт, а прямо на пьесу, виденную им в театре [1].

Точно так же слишком сердоболен Мережковский, когда скорбит над упадком нравов в Александрии.

«Должно отметить такую же характерную черту нравов в откровенном и наивном признании отца Дафниса: он покинул своего маленького сына на произвол судьбы только потому, что ему показалось достаточным число бывших у него детей. Дафнис родился лишним, сверх счета — и отец выбрасывает его из дому, как щенка. Так же поступает отец с Хлоей, извиняясь, впрочем, бедностью и невозможностью приличным образом воспитать свою дочь и выдать замуж. Вот черты семейного вырождения и позднего византийского варварства, которое прихотливо переплетается с болезненной утонченностью нравов, как во все эпохи упадка. Это не языческая патриархальная суровость, которая встречается у Гомера и у трагиков,— а скорее одичалость, огрубелость нравов в вырождающейся культуре. Конечно, было бы нелепо обвинять автора: он только взял из жизни то, что нашел, а украшать жизнь препятствовала ему глубокая художественная объективность» [2].

Как я уже говорил, в эту эпоху сюжет похищения был чисто книжный. Для успокоения Мережковского сообщаю:

В эпоху «бури-натиска» Германии, в продолжение пяти лет, громадное большинство драм было написано на сю-

---

[1] См. текст Л. Церетели «Новооткрытые комедии Менандра». СПб., 1908.

[2] Мережковский Д. С. Вечные спутники, с. 34.

жет братоубийства. Так, например, все три пьесы[1], представленные на конкурс в Гамбургский театр в 1776 году, заключают в себе изображение этого преступления. В зависимости от него находятся, как известно, и «Разбойники» Шиллера. И все-таки это не доказательство того, что в этот момент в Германии происходили братоубийства в массовых размерах. Интересно отметить, что А. Н. Веселовский считает авантюры греческого романа чисто символическим приемом[2].

Прием похищения очень долго не старел. Интересна его судьба. Сперва он выродился и начал употребляться во второстепенных частях композиции сюжета, так сказать, между прочим. Сейчас же он спустился в детскую литературу. Слабой вспышкой было обновление в так называемых военных рассказах 1914—1916 годов. Но еще раньше этого с ним произошло необыкновенно любопытное явление. Нужно сказать, что изношенный прием может быть еще раз использован как пародия на прием; так использовал Пушкин банальную рифму «морозы — розы», оговорив в стихах ее банальность.

Сюжет похищения пародирован еще Боккаччо в седьмой новелле второго дня о том, как «вавилонский султан посылает одну из своих дочерей в замужество к королю дель-Гарбо». Вследствие всевозможных случайностей она в течение четырех лет проходит через руки десяти мужчин в различных местностях; возвратившись наконец к отцу, она как девица отправляется к королю дель-Гарбо, чтобы по первоначальному плану вступить с ним в брак. Здесь дело в том, что эффект классической авантюрной повести с девушкой-героиней заключается именно в сохранении ею невинности даже в руках похитителей. Над этой девственностью, неприкосновенной в течение восьмидесяти лет, смеялся еще Сервантес.

На А. Н. Веселовского конец новеллы с заверениями о девственности и со следующей затем легкомысленной выходкой об устах, не умаляющихся от поцелуя, действует как диссонанс, неожиданно разрушающий мелодию фатализма[3].

Но справедливость нашего толкования об этой новелле

---

[1] «Юлий Теренский» Лейзевица, «Близнецы» Клингера и «Несчастные братья» неизвестного автора.

[2] Веселовский А. Н. Беллетристика у древних греков.— «Вестник Европы», 1876, декабрь, с. 683.

[3] Веселовский, т. V, с. 498.

как о новелле пародийного характера подтверждается тем, что у Боккаччо есть еще несколько новелл — литературных пародий. Привожу две из них. Новелла восьмая пятого дня — Настаджио дель Онести любит некую Траверсари и тратит на нее все свои богатства, но не добивается взаимности. По настоянию родных он уезжает в Кьясси и видит здесь всадника, преследующего девушку, убивающего ее и отдающего на растерзание собакам. Затем он приглашает своих родственников и любимую им женщину на обед. Она видит, как раздирают девушку собаки призрака, и, боясь подобного же исхода, выходит замуж за Настаджио.

«Страшное видение породило не одно это доброе следствие, нет, все равеннские женщины до того им встревожились, что с тех пор стали податливее к желаниям мужчин, чем прежде». Здесь эффект заключается в том, что у Боккаччо дама наказывается так страшно за несговорчивость. В легенде же, являющейся прототипом новеллы, подобное же наказание было наложено за прелюбодеяние. А. Н. Веселовский в пятом томе (с. 484, 489) осторожно полагает, что Боккаччо пользовался в качестве прототипа не этой легендой, а какой-нибудь другой, менее ортодоксальной. Здесь обычный взгляд А. Н. Веселовского, недооценивающего никогда тех самостоятельных волевых изменений и обращений, которые самостоятельно делает писатель и в которых заключается его творчество. Мы же с тем большим правом можем полагать, что Боккаччо имел здесь в виду создание произведения, основанного на противоречии между новым толкованием морали и наказания и старым, что у него есть еще одна новелла с успокоительными заверениями относительно загробных наказаний. Это Новелла десятая седьмого дня.

Но узнавание представляет собою только частный случай перипетии, основной же закон перипетии — закон задержания — торможения его. То, что должно было бы открыться сразу, и то, что уже ясно зрителю, медленно открывается герою. Пример: Эдип узнает о своем несчастии. Здесь драма медлительна, не торопится в пытке задержанного наслаждения (см. разбор перипетии в «Эдипе» Софокла, сделанный Ф. Зелинским[1]). Но этот вопрос легче исследовать не в художественной драме, а в бытовом обрядном действии. Предлагаю в качестве примера разговор

[1] Софокл, т. 2, изд. Сабашникова, с. 35—56.

дружки на свадьбе великорусской, приведенный Веселовским [1].

Дружка говорит, что «приехал не насильно, не навально» и так далее, а послан князем.

«Наш князь молодой, новобрачной, выходил из высокого терема на широкую улицу, я, предъезжий дружка с молодым подружием выходил из высокого терема на широкую улицу, я запрягал своего доброго команя и оседлал и овожал, шелковой плеткой стегал; мой добрый конь осердился, от сырой земли отделился, скакал мой добрый комань с горы на гору, с холмы на холму, горы-долы хвостом устилал, мелки речки перескакивал. Доскакивал мой добрый комань до синево моря, на том синем море, на белом озере плавали гуси серые, лебеди белые, соколы ясные. Спрошу я гусей-лебедей: где этот дом, где этот терем, нашие княгинии молодой, новобрачной. На то мне гуси отвечали: «Поезжай к синему морю, на восточную сторону, тут стоит дуб о двенадцати корней». Я поехал в восточную сторону, доехал до тово дуба, выскочила кунка, не та кунка, котора по лесу ходит, а та кунка, котора сидит в высоком тереме, сидит на решесчатом стуле, шьет ширинку нашему кнзяю, молодому новобрачному. Я предъезжий дружка с молодым подружием поехал по куньему следу, доехал до высокого терема, до высокого терема на широкую улицу, ко княгине молодой новобрачной, к высокому терему. След куней на подворотицу ушел, а назад двором не вышел. След куней отведи или двери отопри» (Загадки у ворот). Кто тут комарь или муха. Я, не комарь и не муха, тот же человек от святого духа. След куней отведи, или ворота отопри. (Далее следует особо важное место, которое усиленно подчеркиваю.) Следует прение. Изнутри дружке предлагают: а) поди под кутное окно, в) лезь в подворотню, с) ворота заперты, ключи в море брошены, d) не по тому крыльцу зашел, е) ворота лесом и чащей заросли. Дружка на все предложения отвечает, заканчивая обычно: «след куний отведи либо ворота отопри», пока его не пустят в избу. На с) его ответ такой: «Наш князь молодой, новобрачной ездил к синему морю, нанимал рыбачев, удальцов, добрых молодцов; они кидали шелковый невод, изловили белую рыбицу, в той белой рыбице нашли златые ключи от высоково терема; на е) «Наш князь, молодой новобрачной ездил к кузнецам, молодцам, они кова-

[1] Веселовский, т. I, с. 501.

ли топоры булатные, нанимал работников удалых, они чащу, лес вырубали, ворота отворяли».

Еще ярче прием задержания виден в чрезвычайно любопытном обычае, записанном в деревне Костюшино, Рогачевской волости, Демидовского уезда, Московской губернии Романом Якобсоном. Если родители девки уезжают на всю ночь в город, в ночное, она приглашает к себе несколько, обыкновенно двух-трех, подружек, затем либо сообщает об этом заранее намеченным парням, либо просто пускает среди парней слух (например, через солдатку) «у таких-то домовник». Когда все в деревне улягутся, парни (в первом случае — приглашенные, во втором — просто желающие) подходят к избе, где живет девка. Все отходят в сторонку, а один стучит в окно. Сперва никто не откликается. На повторный стук отзывается хозяюшка: «Кто здесь?» «Я» (имярек).— «Что тебе?» — «Пусти».— «Как же, пустила. Вас много, а я одна».— «И я один». Она изобличает его во лжи, он оправдывается, затем: «Да и ты не одна, у тебя Нюшка, Манюшка» — и т. д. На это она отпирается, потом говорит: «Ну, да вас пустишь, потом не выпустишь. Через час отец придет». Парни говорят, что они на полчасика. Наконец она пускает парней через окно. Они рассаживаются, затем требуют: «Зажигай лампу».— «Керосин вышел». («Фитиль испорчен», «Стекло мамка спрятала».) Все эти доводы опровергаются парнями один за другим. Лампа зажигается. «Ставь самовар».— «Углей нет — воды нет — самовар распаялся — мамка чай спрятала» — все доводы опровергаются. Самовар ставится — пьют чай — парни предлагают: ну пойдем спать. Девки отнекиваются под всякими предлогами. Парни опровергают их мотивировку, наконец укладываются попарно. Каждая попытка разоблачения, каждое нескромное прикосновение вызывает мотивированные реплики, но парни не сдаются. Впрочем, до обладания дело на домовнике обычно не доходит. К утру расходятся. Родители, вернувшись домой, делают вид, что ничего не замечают. Аналогичный этому обычаю существовал в Германии, под названием пробных ночей.

О сродстве посиделок с пробными ночами писал еще Сумцов.

В художественном произведении кроме тех элементов, которые состоят из заимствований, существует еще элемент творчества, известной воли творца, строящего произведение, берущего один кусок и ставящего его рядом с другими кусками.

Законы этой художественной воли, направленной к созданию ощутимых произведений, должны быть выяснены. Привожу письмо Л. Н. Толстого:

«Очень рад, любезная княгиня, тому случаю, который заставил Вас вспомнить обо мне, и в доказательство того, спешу сделать для Вас невозможное, т. е. ответить на Ваш вопрос. Андрей Болконский — никто, как и всякое лицо романиста, а не писателя личностей или мемуаров. Я бы стыдился печататься, ежели бы весь мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить... Я постараюсь сказать, кто такой мой Андрей.

В Аустерлицком сражении, которое будет описано, но с которого я начал роман, мне нужно было, чтобы был убит блестящий молодой человек; в дальнейшем ходе самого романа мне нужно было только старика Болконского с дочерью, но так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо, я решил сделать блестящего молодого человека сыном старого Болконского. Потом он меня заинтересовал, для него представлялась роль в дальнейшем ходе романа, и я его помиловал, только сильно ранив его вместо смерти. Так вот вам, любезная княгиня, совершенно правдивое, хотя от этого самого неясное объяснение того, кто такой — Болконский» (1865, май, 3).

Обращаю внимание на толстовскую мотивировку родства между героями. Если ее приложить к романам Гюго, например «Несчастным», то ясно будет, насколько условна мотивировка родства и общего местожительства героев, связывающего отдельные куски композиции. В этом отношении прежде мы встречали гораздо больше смелости. Если по композиционным причинам автору нужно было связать два куска, то он не стремился сделать эту связь причинной. Таковы, например, мотивировки связи рассказов в восточных повестях. В одной из восточных повестей сказка рассказывается героем, на голове которого вертится колесо (Эструп). Это неправдоподобное положение совершенно не смущало составителя, потому что части произведения и не должны обязательно влиять друг на друга или зависеть друг от друга по каким-либо внекомпозиционным законам.

Обрамление, как прием задержания

Примечание: тот способ произведения ряда рассказов, в котором действующие лица сообщают нам следующую повесть и так далее до бесконечности, пока, наконец, первый

рассказ не забудется совсем, можно назвать специально индийским.

Этот способ обрамления встречается везде в Pancatantra, Gitopadeça, Vetalapansavimçati и во всех подобных сочинениях; на маловероятное положение, в которое, благодаря этому способу, нередко бывают поставлены действующие лица, индусы не обращают никакого внимания: как, например, среди страшнейших мук, на рубеже между жизнью и смертью, действующие лица преспокойно рассказывают или выслушивают различные басни; например, Pan. V. 3 — историю о человеке, рассказывающем о своем былом (в то время как у него на голове вращается колесо).

Подобно тому как выше, в рассказе о «Семи визирях» — сочинении, несомненно, индусского происхождения, мы имели дело с известным нам способом передачи рассказов, так ведь и здесь, в «1001 ночи», встречается эта именно черта медленной и продолжительной передачи разных историй, чтобы такой медленностью задержать исполнение смертельного приговора.

Равным образом на индийской почве попадается совершенно аналогичный случай, где передается целая серия басен с намерением затянуть время и предотвратить опрометчивое решение. В Cukaspati (то есть семидесяти рассказах попугая) речь идет об одной даме, которая в отсутствие своего мужа хотела навестить возлюбленного: но муж, уезжая, оставил попугая, рассказывающего ежедневно жене различные сказки, в конце все прибавляя: «остальное ты узнаешь завтра, если ты на эту ночь останешься дома» [1].

Предлагаю сравнить с песней об Альвассе [2].

Вопросами, ка́к называются различные предметы у богов альфов, турсов и карлов, Тор затягивает время до восхода солнца, при появлении которого Альвасса превращается в камень.

Любопытно, что это есть случай, когда этот прием осознается как задерживание. Приведу пример: визирь спрятал жену царя, которую тот приказал казнить. Царь не знает этого и сетует, визирь отвечает ему, играя с его нетерпением в смысле «обрамления».

Пример: царь сказал: «Ты расстроил мое состояние и увеличил мою печаль, казнив «ûprâxn»; «ûprâgh» отвечал:

---

[1] Эструп И. Исследование о 1001 ночи. Труды по востоковедению, изд. Лазаревским Институтом Восточных языков, вып. VIII б.

[2] Эдда. Скандинавский эпос. М., 1917, с. 275—282.

«Двум следует печалиться — тому, которым совершаются грехи всякий день, и тому, который никогда не делает добра, потому что их радость в мире и их блаженство незначительны, а их раскаяние, когда они узрят долгое наказание, не может быть вычислено». Царь сказал: «Право, если бы я увидел ûpâxn живой, я не печалился бы ни о чем вовек». Ûpâgh отвечал: «Двум не следует печалиться: упражняющемуся в добрых делах...» и т. д.

В одном варианте таких ответов визиря вместе с притчами набирается с 250 до 259 страниц [1].

Этот прием индусской поэтики играет ту же роль, как сказочная обрядность в сказках и «задерживающие моменты» в авантюрных романах.

Но возвращаюсь к вопросу о художественной намеренности. Привожу, для сравнения с письмом Толстого, отрывок из XVII главы «Об искусстве поэзии» Аристотеля.

«Как этот, так и сочиненный материал должно и самому (поэту) во время творчества представлять себе в общих чертах, а затем таким образом составлять эпизоды и распространять (целое). Я хочу сказать, что рассматривать общее можно было бы так, как я покажу это в Ифигении: когда одну девушку стали приносить в жертву, она исчезла незаметно для приносящих жертву и была водворена в другую страну, где был обычай приносить иностранцев в жертву богине; она получила этот жреческий сан; а спустя немного времени случилось прийти туда брату этой жрицы (а то обстоятельство, что бог приказал ему прийти туда по какой-то причине, и то, зачем он пришел, лежит вне общего плана); придя туда, он был схвачен и, уже обреченный на принесение в жертву, был узнан,— так ли, как представил Еврипид или как Полиид,— совершенно естественно сказал, что, следовательно, не одной его сестре, но и ему пришлось быть принесенным в жертву,— и отсюда возникает его спасение. Уже после этого следует, подставив имена, сочинять эпизоды, обращая внимание на то, чтобы они действительно относились к делу, например, относительно Ореста — бешенство, благодаря которому он был схвачен, и спасение посредством очищения».

Отсюда: из художественной намеренности выбора, а не

---

[1] Книга Калилан и Диманал. Перевод М. О. Аттая, изд. Лазаревского Института. М., 1889.

из воспоминаний матриархата — бой отца с сыном (Илья и Сокольник, Рустем и Сохраб и т. д.) [1].

Обращаю внимание, что во всех вариантах говорится об «узнавании» сына отцом, значит, в уме сюжетослагателя есть убеждение, что отец должен знать своего сына. Интересны различные экспозиции — построения для создания возможности убийства отца и кровосмешения. Например, Юлиан Милостивый убивает спящими пришедших к нему в гости отца и мать, приняв их за свою жену и любовника. Сравни сказочную параллель «Про Голь-Нужду» в великорусской сказке Вятской губернии (Зеленин, № 5). «Вернувшись из отсутствия, купец увидал на постели жены двух юношей, хотел убить. Это были его сыновья» [2]. Сравни Афанасьев, № 155. «Доброе слово» Ончуков, № 12 и 82; сравни также В. Н. Перетца «Источник сказки» [3]; А. Н. Майкова [4].

Здесь видна воля художника, стремящегося мотивировать нужное ему преступление. Привожу отрывок из XIV главы Аристотеля: «Поэтому исследуем, какие из событий оказываются страшными и какие жалкими.— Необходимо, чтобы подобные действия совершались или друзьями между собой, или врагами, или людьми, относящимися друг к другу безразлично (собственно: ни теми, ни другими.— *В. Ш.)*. Если враг заставляет страдать врага, то он не возбуждает сострадания, ни совершая свой поступок, ни готовясь к нему, разве только в силу самой сущности страдания; точно так же, если так поступают лица, относящиеся друг к другу безразлично. Но когда эти страдания возникают среди друзей, например, если брат убивает брата, или сын — отца, или мать — сына, или сын — мать, или же намеревается убить, или делает что-либо другое в этом роде, вот сюжет, которого следует искать поэту...» [5]

Переданные по преданию мифы нельзя разрушать (весьма характерно, как именно изменяли мифы, когда их изменяли). В мифе, и у Эсхила в Хоэфорах, один Орест был для Клитемнестры вестником о смерти ее сына. Софокл же удваивает эту роль, поручая Талфибию принести самое известие, а Оресту — мнимый прах умершего, то есть здесь обычный прием: A выражено через A^1 A^2.

[1] См.: Веселовский, т. I, с. 77. 113—114.

[2] Великорусские сказки Вятской губернии. Сб. Зеленина Д. К. Пг., 1915, № 5, с. 28—29.

[3] Перетц В. Н. Источник сказки.— В кн.: Сборник в честь И. Н. Ламанского. СПб., 1906.

[4] Там же, с. 827—829.

[5] Аристотель. Поэтика. М., 1957, с. 83—84.

«Я разумею, например, смерть Клитемнестры от руки Ореста и Эрифилы от руки Алкмеона, — но поэту должно и самому быть изобретателем и пользоваться преданием как следует. Скажем яснее, что́ мы разумеем под словами «как следует».— Действие может совершаться так, как представляли древние, причем действующие лица поступают сознательно; так и Еврипид представил Медею убивающею своих детей. Но можно совершить поступок, притом совершить его, не зная всего его ужаса, а затем впоследствии узнать о дружеских отношениях [между собою и своей жертвой], как Эдип Софокла. В последнем, впрочем, ужасное совершается вне драмы, а в самой трагедии его исполняют, например, Алкмеон Астидаманта или Телегон в «Раненом Одиссее».

Помимо этого есть еще третий случай,— что намеревающийся совершить по неведению какое-нибудь неизгладимое преступление приходит к узнанию прежде, чем совершит проступок. Кроме этого, другого случая нет: необходимо или свершить или нет, притом сознательно или бессознательно. Из этих случаев самый худший тот, когда кто-либо сознательно вознамерился [совершить преступление] и не совершил [его], ибо это заключает в себе отвратительное, но не трагическое, так как при этом нет страдания. Поэтому никто не сочиняет подобным образом, за исключением немногих случаев, как, например, в «Антигоне» Гемон [намеревается убить] Креонта, [но не убивает его]. За этим следует тот случай, когда преступление [при таких условиях] совершается. Лучше же — в неведении совершить, а совершив — узнать, ибо при этом нет отвратительного и узнавание бывает поразительно.

Самым же сильно действующим будет последний [выше названный] случай: я разумею, например, как в «Кресфонте» Меропа задумывает убить своего сына, но не убивает его, а раньше узнает; также в «Ифигении» сестра — брата и в «Гелле» сын, задумавший предать свою мать, узнает ее. Вот почему, как выше сказано, трагедии вращаются в кругу немногих родов. Именно не путем искусства, но случайно поэты открыли такой способ обработки своих фабул; поэтому они поневоле наталкиваются на все подобные семьи, с которыми случились такого рода несчастия» [1].

Сравни с описаниями кровосмешений у Мопассана: отец и дочь — «Отшельник» (узнавание посредством фотографической карточки), брат и сестра — «Франсуаза» (узнавание посредством разговора). Я решаюсь привести сравнение.

[1] Аристотель. Поэтика, с. 84—86.

Действие литературного произведения совершается на определенном поле; шахматным фигурам будут соответствовать типы-маски, амплуа современного театра. Сюжеты соответствуют гамбитам, то есть классическим розыгрышам этой игры, которыми в вариантах пользуются игроки. Задачи и перипетии соответствуют роли ходов противника.

Методы и приемы сюжетосложения сходны и в принципе одинаковы с приемами хотя бы звуковой инструментовки. Произведения словесности представляют из себя плетение звуков, артикуляционных движений и мыслей.

Мысль в литературном произведении или такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело. Привожу отрывок из письма Льва Николаевича Толстого к Н. Н. Страхову (Ясная Поляна, 1876, апрель, 23 и 26):

«Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал сначала. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо,— теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью, я думаю, а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами, описывая образы, действия, положения... Теперь же, правда, когда девять десятых всего печатного есть критика, то для критики искусства нужны люди, которые показывали бы бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений. И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить guils en savent plus long que moi».

Сказка, новелла, роман — комбинация мотивов; песня — комбинация стилистических мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма. В понятии «содержание» при анализе произведения искусства, с точки зрения сюжетности, надобности не встречается.

О ТЕОРИИ ПРОЗЫ

1982 г.

ВСТУПЛЕНИЕ

Необходима настойчивая необходимость — достижение Индии, богатейшей страны, необходимо найти к ней прямой путь.

Это было так необходимо, что существовал прямой залог английской королевы — деньги — для поиска прямого пути в Индию.

В России тоже существовали свои необходимости.

Китай недалеко, но трудно.

Индия сравнительно недалеко, но недоступна.

Северный океан близко, но на нем льды.

Все это заставляло искать дороги.

Движение прямой дорогой — вот необходимость.

И нам нужна была дорога со сравнительно обжитого берега к Командорским островам.

Был такой человек, Прибылов, который шестнадцать раз выходил в море, в океан, искал дорогу к своей необходимости; и с неудачей возвращался на берег.

Он открыл острова на востоке Берингова моря на семнадцатый раз.

Совершая шестнадцать попыток, Прибылов как бы все время натыкался на какой-то «необходимый» камень, как бы выступающий мыс, препятствие, которое он не мог обойти.

Вот в это время закрепилось название «необходимый камень».

Это необходимость идущего.

Нам необходимо создать новую систему земледелия.

И есть другая необходимость — чтобы не промочить ноги, необходимо надеть галоши; надеть пальто в мороз.

Эти две необходимости находятся в вечной вражде.

Необходимость большой теории, теории, которая исходила бы из практики — искусства разных народов,— это нам необходимо.

Препятствия, камень, высокий мыс делают нам эту дорогу необходимой.

Мы довольствуемся доступным, и это называем необходимым.

Необходимо, когда думаешь о Достоевском, знать, что он был петрашевцем, что он был мечтателем, что он взрослый прославленный человек, который жил недалеко от площади, где он был поставлен в одном белье — холщовой рубашке с длинными рукавами, а на голове у него был маленький, беленький, узкий колпак — колпак этот назывался тюриком — к злодеям необходимо было быть снисходительными.

Тюрик надевали на глаза; вот признанный писатель в форме, необходимой для гениального человека.

Но вещь, форма необходима и для другого человека, там они имеют другую необходимость: то, что окружает человека.

Вот о борьбе этих двух необходимостей вы прочтете в этой книге, которой я продолжаю разговор о теории прозы, начатый почти шестьдесят лет тому назад.

Был такой диалог между Достоевским и Сувориным:

— Если бы вы узнали о готовящемся покушении на государя императора, вы бы донесли?

— Нет,— как бы удивился Суворин.

— И я нет,— сказал Достоевский.

Это был необходимый камень, камень петрашевца, который как бы мешал другому Достоевскому, и одновременно другой Достоевский знал о будущем без собственности.

У Достоевского был друг и недруг — Победоносцев.

Победоносцев предлагал заморозить Россию.

Гоголь предлагал двигать Россию.

Одно «необходимо» было необходимостью мертвой жизни.

Другое «необходимо» — Колумбово — было необходимостью живой, движущейся жизни, которая двигается только через многократные пробы, или, что то же, попытки.

Надо поверить, что будущее уже заключено в настоящем и завтрашний день будет.

Толстой говорил, и эти его слова есть в моей книге по теории прозы, они недавно повторены мною в «Энергии заблуждения», что вот ходил я, Толстой, по комнате, обтирал пыль, а теперь вот стою и не помню, диван я протер или нет.

Но ведь если я, Толстой, не помню, то этого движения,

этого момента как бы и не было, только пыль и может мне подсказать, было это или нет.

Потом Толстой говорит, что целые жизни людей — они как бы мнимы, их как бы не было.

Конечно, человек прежде всего не видит будущего.

Ты не видишь врага, но ты замечаешь свой страх; как в киноаппарате, один кадр закрывается лопаточкой с мальтийским крестом.

Эти мальтийские кресты нужны в кино, но не нужны в литературе.

На самом деле предвидение будущего широко развито у человека, если говорить расширенно: ви́дение прежде невидимого — чудо истинного реализма.

Мы для этого проходим через трудные леса, для того чтобы увидеть.

Возьмем простые вещи.

Гоголь хочет показать провинциальный город, с мелкими преступниками, с искаженными законами; для этого надо заставить человека осматривать город разными глазами.

Прежде всего это делается через описание путешествия.

И все сказки «Тысяча и одной ночи» содержат поиски неведомого.

То, что мы называем сюжетом, то, что мы называем драматургией,— это прежде всего осмотр разнообразной жизни.

Изменение поведения Тани дает нам истинную структуру «Евгения Онегина».

Едет ревизор, неизвестно кто — инкогнито.

Но мы хотим сами себя увидеть.

Читается письмо.

На сцену выступают Добчинский и Бобчинский.

Они должны спорить.

Они спорят; это как бы четыре глаза, что не равно двум глазам здорового человека.

Добчинский и Бобчинский перебивают друг друга, а мы думаем о том, что же было сказано, сделано для того, чтобы вы как бы вертели явление перед глазами — осматривали.

Потом рассказывается, как человек смотрит в тарелку.

Перед этим мы видим слугу; в первом приближении мы понимаем, что такое барчонок.

Потом входит экспедиция, чтобы разобраться, кто же приехал.

Далее идут поиски испуганных людей — это путешествие в невозможное, причем люди говорят на разных языках.

Они путаются, а нас заставляют взглянуть на предмет с разных сторон.

Вот человек пьяный.

Как он чванится.

До чего он может дойти.

Михаил Чехов, играя роль Хлестакова, делал круг над головой.

Он коронованная особа — все испуганы.

Потом показывается, как человек этот ведет себя «относительно женщин».

К концу пьесы — опять письмо — рассказывается, что человек этот вовсе не ревизор.

Простой случай — ослепление человека.

Влюбленный Чацкий думает, что женщина его любит; вот угол, где они разговаривают. И начинается невидение человека — его горе.

Драмы и романы — это рассматривание предмета при разном освещении, при разном понимании.

В пьесах Шекспира непонимание ступенчато.

Человек ехал домой.

Дом разрушен.

Осматривается. Судит — поневоле.

Понимает: мир вывихнут.

Литература лечит от вывиха.

Вы будете читать новую книгу, которую я так старался писать, которая, по-видимому, будет отредактирована через восемьдесят лет, а мне уже девяносто.

И, как сказано в «Песне песней», умоляю вас антилопами и лесными ланями,— где мой возлюбленный — мой возлюбленный знал мир.

То, что раньше называлось знанием мира, это рассматривание мира.

Поглядите, как просто это сделано у Пушкина:

Духовной жаждою томим...

Но тени в разных странах солнца разные; тени полярного солнца отличаются от Средней Азии.

Ах вы тени, мои тени — как бы движущиеся в мире; перебираем их, судим,— когда будет новое пришествие Христа.

Обещано, но не выполнено.

Христа боится Дьявол.

Дьявол боится топора.

Топор будет вращаться вокруг мира — но топор недоработан.

Он не умеет снимать так, как это нужно, с разных точек зрения.

Не удивляйтесь, что я пишу как бы с заданием: писать надо так, как ты хочешь видеть, слышать и говорить.

Проза — это честная дорога в невозможное.

Поглядите, как наш литературный вождь, наш Пушкин, готовится к поиску, к пониманию мира.

Он начинает с погоды, увиденной разными глазами; показывается даже голодный волк (с волчицею).

Идет анализ построения — наброски.

Они должны как бы отлеживаться; они должны быть докончены.

Потом, когда громада создана, возникает вопрос: куда нам плыть?

И я скажу: нам плыть по знаниям.

Когда-то, давно, стоял я на Аничковом мосту, блестела вода, вздыбившиеся кони на мосту вечно удерживались от бега-полета бронзовой рукой.

На конях была красная попона.

А это была не попона, то был свет зари.

1. СЛОВА ОСВОБОЖДАЮТ ДУШУ ОТ ТЕСНОТЫ

Рассказ об ОПОЯЗе

I

В революцию встречались мы на улицах с полками.

Мой товарищ Якубинский, потом профессор, читал морякам Балтийского флота историю и теорию языка.

Мой первый друг, ученик Павлова, доктор Кульбин, когда я к нему пришел, сказал: «Каждый человек может ходить по проволоке, благодаря устройству ушных лабиринтов, но он об этом не знает».

Кульбин помогал мне, давал деньги, кормил. Говорил: не питайся по столовым, ешь лук, пятьдесят копеек в день тебе хватит.

Революция — это эпоха, когда все умеют ходить по проволоке. Когда мы забываем о невозможности.

Наша школа возникла до революции, но гроза уже чувствовалась.

Большой, беловолосый, сутулый, тихо говорящий человек, Велимир Хлебников, по образованию специалист по птицам, орнитолог, называл себя тогда «Председателем Земного Шара». За это он ничего не требовал.

Другой знаменитый человек, мой знакомый, Циолковский, говорил, что в будущее время будет только два правительства: мужское и женское. Гении же должны жить самостоятельно, ничего не спрашивая от правительства, по-видимому ни от того, ни от другого.

Циолковского не то что не знали, его знали и презирали. Не замечали и замалчивали. Смеялись.

Циолковский жил капустным полем, которое он сам обрабатывал. Во всей тихой Калуге у него был один друг, товарищ — это был аптекарь. Тоже тихий человек.

Мне сказали, что я должен ехать к Циолковскому.

Но я не хотел ехать без денег.

Ему должны были деньги по какому-то договору.

Шел, кажется, двадцать восьмой год. Я твердо ответил, что без денег не поеду.

После долгих переговоров мне вручили какие-то документы, договора и пять тысяч рублей. По тем временам для Циолковского это были фантастические деньги.

Приехал.

Обои, дешевенькие, одноцветные, голубенькие обои были наклеены прямо по бревнам избы-дома.

В доме и во всей Калуге рубили капусту.

Грядки для капусты были сделаны так тесно, чтобы только пройти.

Циолковский сказал тихим голосом:

— У Вас большой лоб. Вы должны разговаривать с ангелами.

— Нет,— сказал я.

Циолковский ответил:

— А я каждый день.

Может быть, я ему показался ангелом-спасителем. Сын его застрелился от голода.

Хлебников никогда, по-моему, не имел своей комнаты.

Хлебников в 1912 году написал маленькую страничку, которая называлась «Разговор учителя с учеником». Там были написаны с одной стороны названия стран — Ассировавилония, Парфия, Рим, Афины, Франция, и кончалось это так: «некто 1917 год». Я сказал ему: «Ты думаешь, наша

империя разрушится в 1917 году?» — «Пока получается так»,— ответил он.

Хлебников мечтал об ограничении прав собственности.

Он старался определить взмахи времени. Время то нарастает, образуя валы, то делает их низкими.

Издан Хлебников с предисловием Тынянова Издательством писателей в Ленинграде.

Первое издание Хлебникова. Больше подобных изданий не было.

Высокий, немного плоскогрудый Владимир Маяковский писал:

> Я,
> обсмеянный у сегодняшнего племени,
> как длинный
> скабрезный анекдот,
> вижу идущего через горы времени,
> которого не видит никто...
>
> В терновом венце революций
> грядет шестнадцатый год.

В знаменитой картине Александра Иванова «Явление Христа народу» на первом плане люди, Иоанн Креститель, а поверх горы идет человек без сияния — будущий пророк и учитель людей Христос.

Перед землетрясениями, в их предчувствии, птицы, коровы, лошади и кошки спасают своих детей и хотят уйти на волю.

Кошка в Ташкенте. Стремясь спасти своего котенка — она выносила из дома свою единственную драгоценность.

А люди не понимали, сердились и несли котенка обратно. Кошка снова выносила котенка на улицу.

Потом дом рухнул.

Вот и в то время колебаний устойчивых поверхностей несколько молодых людей, ученых, будущих профессоров, я, малоученый человек,— мы предчувствовали новый перелом земной коры.

Был я потом солдатом, воевал в дивизионе, смотрел, как мы проигрываем войну немцам, и одновременно писал книги.

Нужно рассказать о небольшом литературном обществе, которое в 1914 году издавало маленькие книжки в крохотной типографии Соколинского на Надеждинской улице, 33.

Наверно, это было начало ОПОЯЗа.

В этот дом часто заходил Маяковский — высокий чело-

век, который летом ходил в черной сатиновой рубашке. Такую неподпоясанную рубашку носили наборщики, потому что им важно, чтобы одежда не задерживала руку.

Маяковский в упомянутой типографии не был издан, но я видел людей, похожих на него. Это были наборщики, переходящие из одной типографии в другую, неблагонадежные люди.

В типографии шрифта было мало. Набирали один-два листа, потом рассыпали набор и опять могли набирать.

Вот в этой маленькой типографии и в другой типографии, на Лештуковом переулке, 13, мы и работали. Она для нас — я говорю для «нас» — от «нас» остался только один человек,— эта типография печатала издания ОПОЯЗа. Это были сборники по теории поэтического языка.

ОПОЯЗ, который издавал свои книги, весь состоял человек из двенадцати, но там был Евгений Дмитриевич Поливанов, который знал неисчислимое количество языков и говорил, что все трудности освоения языков определены тем, что языки не организованы.

Языки не приведены в тот порядок, в который профессор Менделеев привел элементы мира, во всяком случае нашей планеты.

По этой схеме можно было понять место построения не только найденных элементов, но и тех, которые существуют как бы неположенными, неописанными, но будут открыты, ибо они должны существовать.

Был среди нас Лев Петрович Якубинский, специалист по албанскому языку, Виктор Максимович Жирмунский, германист, был Эйхенбаум Борис Михайлович и немного других людей, которые еще не были напечатаны и поэтому как бы не существовали, но должны были существовать и оказались на месте.

ОПОЯЗ собирался в доме на Надеждинской, 33.

Про меня говорил Чуковский: «Все повторяется. И вас назовут недоучившимся студентом».

Это правда, только я чуть позже был профессором при Институте истории искусств на Исаакиевской площади, что напротив знаменитого собора. Дом когда-то принадлежал графу Зубову.

Зубов потом, когда Юденич подошел к Петербургу, подал заявление в партию большевиков. Он хотел воевать с Юденичем и говорил, что он себя ощущает в новой системе, а не в системе графов.

Мы, люди того времени, может быть и вы, мы были более изумительны, чем счастливы.

Евгений Дмитриевич Поливанов в молодости, прочитав «Братьев Карамазовых», держал пари с гимназическими товарищами, что он положит руку под проходящий поезд и не отдернет ее. И паровоз отрезал ему левую руку.

Это его образумило, он стал заниматься. Сперва он учил корейский язык, потом китайский язык, потом знал филиппинские языки, знал все тюркские языки и писал оставшейся рукой в анкетах, что «совершенно неграмотен по-бутукудски». А бутукуды — это народ в Южной Америке, который палочкой пробивает себе нижнюю губу. «Если бутукудский язык понадобится, прошу предупредить меня за три месяца»,— писал он дальше в анкете. Еще и сегодня студенты употребляют эту его формулу, варьируя название языка.

И этот человек, у которого была потом очень сложная биография, и другой мой друг, ученик профессора Бодуэна де Куртенэ, Лев Петрович Якубинский, ученый-лингвист, вот этот человек и Поливанов — они оба заметили одну и ту же вещь.

Они заметили, что в прозаической речи существует явление расподобления, то есть если происходит стечение, соединение одинаковых согласных, то некоторые из них изменяются, чтобы было легче говорить.

Поэтический язык, наоборот, сгущает звуки, как в скороговорке: «ехал грека через реку... сунул грека руку в реку... схватил рак руку грека... говорит раку грек...» и т. д.

То есть поэтическая речь затруднена.

Одновременно Поливанов заметил, что в японском поэтическом языке сохранились те звуки, которых уже в разговорном языке нет.

Но ведь все знают, как устроена урановая бомба. Есть количество урана, которое может оставаться неизменным, но если два количества соединить, то происходит взрыв.

Я в то время писал о заумном языке, о языке религиозных сектантов, был другом Хлебникова, Маяковского, Крученых, Малевича, Татлина, прочих людей. Их уже нет.

И тогда нам пришла мысль, что вообще поэтический язык отличается от прозаического, что это особая сфера, в которой важны даже движения губ: что есть мир танца: когда мышечные движения дают наслаждения; что есть живопись: когда зрение дает наслаждение,— и что искусство есть задержанное наслаждение, или, как говорил Овидий Назон в «Искусстве любви», любя, не торопись в наслаждении.

Время было очень голодным, время революции. Мы топили книгами печки, сидели перед «буржуйками», железными печками. Читали книги как бы в последний раз, отрывая страницы. Оторванными страницами топили печь.

И писали книги. Свои.

Когда говорят про людей моего поколения, людей часто несчастливых, что мы жертвы революции, это неправда.

Мы делатели революции, дети революции.

И Хлебников, и Маяковский, и Татлин, и Малевич.

Малевич был старый большевик с самых первых годов революции, участник Московского восстания, а среди ОПОЯЗа, кажется, только трое были не большевики.

Какие мы делали ошибки? Оставим других.

Я говорил, что искусство внеэмоционально, что там нет любви, что это чистая форма. Это было неправдой. Есть такая фраза, не помню чья: «Отрицание — это дело революционера, отречение — это дело христианина».

Не надо отрекаться от прошлого, его надо отрицать и превращать.

И вот мы, особенно я, заметили, что те явления, которые происходят в языке, вот это затруднение языка, вот эти звукописи, сгущения, рифмовка, которая повторяет не только звуки предыдущего стиха, но заставляет заново вспоминать прошлую мысль, вот этот сдвиг в искусстве — явление не только звуков поэтического языка, это сущность поэзии и сущность искусства.

И я тогда создал термин «остранение»; и так как уже могу сегодня признаваться в том, что делал грамматические ошибки, то я написал одно «н». Надо «странный» было написать.

Так оно и пошло с одним«н» и, как собака с отрезанным ухом, бегает по миру.

Толстой не верил в разум, то есть в жизнь, которая вокруг него была, и он описывал жизнь не такой, какая она есть, а такой, какая она должна быть.

Как Островский говорил, что стихи надо писать не только тем языком, которым народ говорит, но и тем языком, которым народ мечтает.

Об этом сдвиге говорил Чехов, никак не могу вспомнить где, хотя выписка сохранилась.

Чехов говорил: Я устал, я много написал, и я уже забываю переворачивать свои рассказы вверх ногами, как Леви-

тан переворачивает свои рисунки для того, чтобы снять с них смысл и увидеть только отношение цветовых пятен[1].

Почти всю жизнь я занимаюсь Толстым, и Толстой у меня изменяется, как будто молодеет. Он для меня все время впереди.

Толстой был всегда настолько молод, что завидовал Чехову, считая, что Чехов предвосхитил новый реализм. И говорил, что когда Чехов умер, то он увидел его во сне, и Чехов сказал: твоя деятельность — он говорил про проповедь — это деятельность мухи. И я проснулся, чтобы возражать ему, сказал Толстой.

Надо сомневаться в себе до последнего момента, и надо быть вдохновенным.

Маяковский говорил: «Если ты испытаешь вдохновение и в этот момент попадешь под трамвай, то считай, что ты выиграл».

Надо стараться превосходить самого себя и перешагивать через свой вчерашний день.

Толстой описывает Бородино не с точки зрения военнокомандующего, а с точки зрения Пьера Безухова, который как будто ничего не понимает в военном деле; военный совет Толстой описывает глазом девчонки, которая смотрит на этих генералов, сверху, с печки,— как на спорящих мужиков, и она сочувствует Кутузову.

Толстой как бы не доверяет специалистам.

Не так давно на реке Черный Дрим слушал я какую-то румынскую поэтессу, которая читала или почти танцевала заунывные стихи, вставляя слова «аллилуйя».

Я думал, делали ли это уже пятьдесят лет назад? Не в том дело, что это не надо делать. Это мало — делать так.

Невключение смысла в искусство — это трусость.

Так что цветовые пятна должны сначала разлагаться и потом складываться — не зеркально.

Когда-то я писал, что искусство внежалостно.

Это было горячо, но неверно.

Искусство — глашатай жалости и жестокости, судья, пересматривающий законы, по которым живет человечество.

Я ограничивал сферу применения искусства и повторял ошибку старых эстетиков.

---

[1] Имеются в виду следующие слова А. П. Чехова в письме к Ал. П. Чехову от 26 января 1887 года: «...живется скучно, а писать начинаю скверно, ибо устал и не могу, по примеру Левитана, перевертывать свои картины вверх ногами, чтобы отучать от них свое критическое око...» — *Ред.*

Они думали, что рифмы, размеры и некоторые стилистические приемы — это дело искусства, а ропот Иова и влюбленность женщины и мужчины в «Песни песней», скитания Чайльд Гарольда, и ревность Пушкина, и споры Достоевского — все это только мантия искусства.

Это неверно.

Искусство обновляет религии, проверяя чувства на своих как бы судоговорениях, искусство выносит приговоры.

Мы работали со страшной быстротой, со страшной легкостью, и у нас был уговор, что все то, что говорится в компании, не имеет подписи — дело общее. Как говорил Маяковский, сложим все лавровые листки своих венков в общий суп.

Так потихоньку создалась теория прозы, поспешная, но мы заметили торможение, мы заметили условность времени, что время литературного произведения, время драматургии — иное время, чем то, которое на улице, на городских часах.

Мы заметили смысл завязок, развязок, и в 1916 году мы начали издавать книгу «Поэтика».

Одна статья моя, которая тогда была написана,— «Искусство как прием» — перепечатывается без изменения до сих пор.

Не потому, что она безгрешная и правильная, а потому, что как мы пишем карандашом, так время нами пишет.

Многое из того, что мы говорили, стало сегодня общеизвестным.

Часто, когда человек говорит что-то новое, сперва говорят ему, что он врет, а потом говорят, что мы это всегда знали. И то, что ты говоришь нам, сами знаем лучше тебя.

Количество статей, которые я написал, может сравниться только с количеством статей, в которых меня ругали.

Я и Роман Якобсон были влюблены в одну женщину, но судьба такая, что книгу о женщине написал я.

В этой книге рассказано, как женщина не слышит меня, но я вокруг ее имени как прибой, как невянущий венок.

Чтобы хоть как-то представить, что это было за время, расскажу, как мы печатали «Поэтику» и «Мистерию-буфф» Маяковского.

Был 1919 год. Юг России был захвачен белогвардейцами. У Петербурга не было окрестностей.

Когда мы издавали газету, у нас не было муки, чтобы заварить клейстер, и мы газету примораживали водой к стенке. Такое годится только для зимы. Летом ищите другой способ.

В это трудное время прихожу в маленькую типографию на Лештуков переулок, 19, там сидит директор, один, в пальто. У него замерзли машины, и валы, которые накатывают краску, прыгают по набору. Они не могут работать.

Только одна комната отапливается. Маяковский дает наборщику, старику, книгу. Тот перелистывает и говорит: «Немного написал».

Маяковский спрашивает: «Когда наберешь?»

Рабочий отвечает: «Я старый наборщик, работаю быстрее твоей машинистки, к утру наберу».

Утром пришли — оттиск. Но у Маяковского были такие ступенечки, а наборщик каждую ступеньку начал с большой буквы.

Маяковский говорит: «Это не так».

Тогда рабочий говорит: «Если ты такой умный, то пиши об этом на обложке, то есть на полях, и обведи красным. Я сделаю так, как ты хочешь».

«Что же делать?» — сказал поэт.

Наборщик ответил: «Я переберу, но так как ты виноват — пол-литра».

К утру мы пришли — все перебрано, и наборщик говорит: «У нас бумага с одной стороны гладкая, а с другой — шероховатая. Если я дам мальчику, он все испортит и книга будет пестрая, но я сам все сделаю».

«Ну сколько ты за это возьмешь?» — спрашивает Маяковский.

А тот отвечает: «Ничего не возьму, я просто показываю, как надо работать».

«А когда все будет готово?» — «А ты шитье американское принимаешь?» — «Принимаю».— «Ну, тогда дней через десять пятьдесят тысяч экземпляров в пачках».

Говорю об этом, понимая, что, возможно, кое-что не имеет отношения к теории искусства, но имеет отношение к теории времени.

Это время, когда люди ходят по проволоке, когда надо, и перейдут, и не упадут, и гордятся работой, гордятся умением.

В журнале «ЛЕФ», журнал толстый, был один рабочий, один журналист, а редактором был Маяковский. И хватало.

Напутали мы достаточно. Но сделали мы больше, чем напутали.

Теперь, что я напутал. Прежде всего напутал в том, что написал «Zoo».

Надо рассказать, как пишутся книги.

Мне нужны были деньги.

Когда-то мне говорил Горький, что главное в литературе не напрягаться и не стараться. Не стараться сразу стать героем. Что же надо делать? «А ты возьми аванс и растрать его, а потом сядь и скажи: у нас денег нет, но вот я сяду и буду работать по часам — четыре часа в день».

Потом на ухо говорит: «И непременно выйдет. Надо растормозить себя и поставить себя в такое положение, что нельзя не окончить. Можно писать заново, а вычеркивать не надо. Лучше написать три романа и два выбросить, но надо работу доканчивать, потому что рукопись вас умнее. Когда начинаете писать, вы присоединяетесь к общечеловеческому труду, вы умнеете...»

Надо не позволять себе неудачи. Надо додумывать, потому что в этой неудаче может быть неиспользованная возможность человечества. Не надо пугаться трудностей.

Возвращаюсь к «Zoo». У меня не было денег, я решил написать книгу о людях, которые ходили по эмигрантскому Берлину. Там был Андрей Белый, Пастернак, Шагал. Много людей было. Маяковский приехал на время.

Я в это время был влюблен. Влюблен так, что разогнал от женщины, в которую был влюблен, на километр всех людей, которым она нравилась.

И тогда, будем хвастаться, я взял одного англичанина, который мне не понравился, он слишком пристально смотрел на женщину, взял и бросил на рояль в ресторане.

За рояль, конечно, заплатил он, а не я, так как денег у меня не было.

Откуда у меня взяться деньгам?

Англичанин не стал со мной объясняться.

А одной женщине сказал, что, когда он был в Сербии, там парни были похожие на меня, ходят с ножами, могут зарезать.

И он подумал: а вдруг у меня нож? Потому-то он и решил заплатить.

Вот в каком я был состоянии, перед тем как сесть писать.

Начал, а потом приходит... глупая вещь, которая называется вдохновением.

Писал — не писал, а диктовал в очень холодной комнате, засунув ноги в корзину, закутавшись. Книгу надиктовал за неделю.

Про вдохновение Гоголь многое говорил, но я не могу найти, где он это сказал: «Вернись ко мне, вернись хоть на

мгновенье. Хотя бы для того, чтоб я увидел сам себя. Вернись ко мне грозою, вьюга-вдохновенье»[1].

Написал книгу, в которой были все метафоры любви.

Что получилось? Женщина ушла, книга осталась.

Прошло много лет, и эта книга нравится сейчас больше, чем тогда, когда была написана. Она и мне нравится больше, чем то, что, например, сейчас пишу. Потому что жизнь, голос крови меняют мир.

Маяковский сказал мне: говори самые жестокие вещи, но не говори, что моя последняя книга хуже предпоследней.

Противоречия жизни превращаются в факты продвижения человечества. Книги, конечно, все трудные, и все книги нужные, если они трудные.

Как-то Толстой, молодой Толстой, шел с мальчиками по лесу. Лес был зимний, а перед этим только что повар зарезал тетку Толстого. Она жила не в этом доме.

Было страшно. И дети игрались со страхом. И вот идут дети с Толстым, тропинка узкая. Они попадают на снег и держатся за его полу, и его любимый ученик — Морозов — говорит ему: «Лев Николаевич, для чего люди поют?»

Тогда Лев Николаевич в первый раз рассказал им историю Хаджи-Мурата, который перешел к русским и потом хотел вернуться к своей семье, сражался, его нукеры точили сабли, пели птицы и пели его сабли. Потом он сражался. Его окружили, и когда Хаджи-Мурат остался один, то он запел песню о птицах, которые должны сообщить о том, как он умер, сражаясь. И он стал такой страшный, что от него все отступились. Потом его люди упали, а Хаджи-Мурат пел песню и шел вперед. Потом Хаджи-Мурат упал. Потом опять запели соловьи.

Толстой записал в дневнике: «Так и надо, так и надо».

Писал он эту вещь сорок лет. И не дописал. Но говорил, что если б он умел писать тогда, когда писал «Войну и мир», то написал бы небольшую книжку. Такую, как «Хаджи-Мурат», сгущенную книгу.

Подведем итоги. Помню у Ленина такое место: остроумие и ум. Остроумие обостряет различия уже не различаемого, делает как бы щит, обновляет, а мыслящий разум в этом раскрытии видит пульсацию действительности[2].

Вот так писал Гоголь, Свифт. Так писали великие люди, так пишет стихия.

---

[1] Таких слов Н. В. Гоголя найти не удалось.— *Ред.*

[2] Имеются в виду слова В. И. Ленина в его конспекте «Науки логики» Гегеля: «Остроумие и ум.

Гераклит говорил, что для того, чтобы получить гармонии, надо сперва иметь дисгармонии.

В чем я виноват? Я прежде всего довольно много знаю, но одновременно мало знаю. Не знал философию. Поэтому думал, что все открываю заново.

Меня били за это страшно, потому что те, которые меня били, и этого не знали.

Но у них была отрицательная интуиция. Подарили мне такое выражение.

У них был нюх. А тот, кто живет не по правде, в нее и кидает камнями.

Булыжники были увесистые.

Шли мы сквозь свист и хохот.

Обычно говорят: «сдал сопротивление материалов», говорят тем же тоном, как и слова «сдал пальто на хранение».

Мой совет: не сдавайте то, что узнали.

Когда будете защищать свои работы, не защищайтесь, а нападайте. Иначе вы проиграете смысл.

Потому что мы сильнее, потому что человек, освобожденный от боязни, увидавший самого себя, человек, который чувствует себя, что он должен быть понятым, он всесилен.

Страшно плакал, когда описывал последние страницы толстовского бегства, потому что он был такой знаменитый, что ему некуда было бежать.

Он не мог переделать мир и не мог найти в этом мире спокойного места для того, чтобы быть хорошим, одному хорошим.

Я написал книгу об Эйзенштейне Сергее Михайловиче, авторе «Броненосца «Потемкин», философе, который написал статью «В защиту бедняка Сальери».

Эйзенштейн был ученейший человек. Очень несчастливый человек, видящий далеко.

Остроумие схватывает противоречие, *высказывает* его, приводит вещи в отношения друг к другу, заставляет «понятие светиться через противоречие», но не *выражает* понятия вещей и их отношений.

...Мыслящий разум (ум) заостривает притупившееся различие различного, простое разнообразие представлений, до *существенного* различия, до *противоположности*. Лишь поднятые на вершину противоречия, разнообразия, становятся подвижными... и живыми по отношению одного к другому,— приобретают ту негативность, которая является *внутренней пульсацией самодвижения и жизненности*»

(Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 128).

Смотрел недавно последние картины Феллини, и мне страшно было не только потому, как безнадежен он, но как он видит свою безнадежность.

Расскажу один эпизод.

В одном месте дан показ дамских мод. Потом идет показ моделей для духовных лиц: сперва идут ксендзы, хорошо одетые, потом идут, вернее влетают, в малиновых одеждах ксендзы на роликовых коньках и показывают фигурное катание, потом идет благословляющая рука Господа без ног, потом идет нарядный скелет, потом скелеты держатся друг за друга, и они покрыты роскошными одеяниями.

И в конце артистка, которая проходит, точнее сопровождает все эти вещи, открывает дверь и спрашивает на римском диалекте: «А вы что об этом думаете?» — и закрывает дверь.

Какое красивое отчаяние.

Папа сидит, на нем малиновая риза, а в руках у него зеленый бокал, а в зеленом бокале — вино, висит золото, а перед ним проходит вот этот мертвый мир.

На чем кончается книга об Эйзенштейне?

Книга кончается рассказом Толстого.

Толстой в «Книге для чтения» написал два рассказа: один назывался «Черемуха», а другой назывался «Как деревья ходят».

Рассказывается так: понадобилось Льву Николаевичу расчистить сад, и увидел он, что на дорожке растет черемуха, и велел он ее срубить. Начал рубить рабочий, подошел сам Толстой и говорит: «Всякую работу надо делать весело» — и начал рубить. А дерево хлюпало, и вдруг оно внутри закричало и упало и лежало, полное цветов и пчел. «Жалко»,— сказал рабочий. «И мне было жалко»,— говорит Толстой. Через несколько лет Толстой увидал опять, как цветет на другой дорожке черемуха. Посмотрел, а это побег той черемухи, которую он рубил с рабочим. Рассказ он назвал «Как деревья ходят».

Не бойтесь неудач.

Всегда признание приходит поздно, но писание до признания — наслаждение.

II

Взаимоотношения формального метода и структурализма.

Прежде всего: все названия всегда неверны.

У академика Веселовского на двух или на трех страницах дано шестнадцать определений романтизма. И так как

он был человек академический, то ни на одном определении не остановился.

Мы называли себя формалистами, называли и «опоязовцами»; структуралисты, кажется, сами крестили себя, назвавшись структуралистами.

У великого русского критика-реалиста Белинского не было термина «реализм», тем не менее он был реалист.

Это старый вопрос, ибо каждое литературное течение, как и человека, очень трудно определить.

Теперь об отношении структурализма к формализму.

Напомню историю двух музеев.

Существует в Москве музей Маяковского в Гендриковом переулке. Там жил Осип Брик. Там жил Маяковский, там жила женщина, которую он любил, Лиля Брик.

Квартира стала музеем. А до музея собирались мы там не то по средам, не то по четвергам, ели всегда одно и то же: пирожки с капустой и пили белое вино.

Там собирался журнал «ЛЕФ», и там написаны многие стихи Маяковского. Музей хороший.

Теперь сделали другой музей, его открыли недавно. Второй музей сделали на том месте, где умер Маяковский.

Умер он на квартире Романа Якобсона. Точнее не на квартире Романа Якобсона, а на квартире Московского лингвистического кружка, вернее на том месте, где все это когда-то было.

Крохотная комната с никогда не топившимся камином, с одним окном. Маяковский ее сравнивал с футляром от очков и говорил, что он приплюснут в этой комнате, как очки в футляре. Он жаловался, что его саженный рост никогда ему не пригодился, и Маяковский написал там много стихов. Он написал там стихи о Ленине, и это место его работы, и это место его друзей.

Надо устроить второй музей, но не знают, как сделать, где сделать.

Наискосок — Политехнический музей, где постоянно выступал Маяковский.

Однажды он читал очень интересную лекцию о своих современниках и назвал эту лекцию «Анализ бесконечно маленьких».

Маяковский любил своих современников. Он говорил про Блока, что если взять десять строк, то у Маяковского — четыре хороших, а у Блока — две, но он, Маяковский, никак не может написать тех двух.

Мне приходилось говорить с Блоком; к сожалению, мало.

По ночам, гуляя по набережным тогдашнего Петербурга, который не был еще Ленинградом, Блок говорил мне, что он в первый раз слышит, что о поэзии говорят правду, но он говорил еще, что не знает, должны ли поэты сами знать эту правду про себя.

Поэзия сложна, подвижна, ее различные слои так противоречивы, в этих противоречиях сама поэзия.

Поэзию анализировать надо. Но анализировать, как поэт, не теряя поэтического дыхания.

Какие отношения между формализмом и структурализмом?

Мы спорим, это две спорящие школы. Умер Тынянов, Эйхенбаум, умер Казанский, умер Поливанов, умер Якубинский.

К радости моей, вижу новых поэтов, вижу новые споры. Если вы спросите меня, как я отношусь к искусству, скажу: с жадностью, так, как относится человек к молодости.

Теперь надо сказать печальную вещь. Был у меня друг Роман Якобсон. Мы поссорились. Мы дружили сорок лет.

Считаю, ссоры неизбежны.

Мы формалисты — это название случайное. Вот я, Виктор, мог быть и Владимиром, Николаем.

Формой мы занимались. И случайно про форму говорили много ненужного. Когда-то я говорил, что искусство состоит из суммы приемов, но тогда — почему сложение, а не умножение, не деление, не просто взаимоотношение. Сказано было наспех для статьи.

Структуралисты делят произведение на слои, потом решают один слой, потом отдельно другой, потом третий. В искусстве все сложнее. Вместе с тем структуралисты, в частности наша тартуская школа, сделали очень много.

Но посмотрите:

— Форма — это разность смыслов, противоречивость.

Самый простой пример. Пушкин писал:

Ее сестра звалась Татьяна.
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим.

Само введение имени «Татьяна» несет много смыслов, многосмысленность; простое имя «Татьяна» прежде всего своей простотой как бы упаковывает все смыслы уже самого текста, формирует их отношения, их взаимоотноше-

ния: размышляя так, мы понимаем, что разговариваем о форме.

Товарищи работают интересно, но как они влияют на нашу современную и мировую литературу и читают ли их писатели, волнуются ли они за них?

В «Словаре Академии Российской», изданном в 1806 году и любопытном кроме прочего тем, что именно о нем говорил однажды Пушкин — «хоть и заглядывал я встарь в Академический словарь»,— на странице 897 читаем: «ВЫМЫШЛЕНИЕ.— Выдумание, изобретение чего умом, размышлением».

Смысл слова «вымышленный» как выдуманный, то есть несуществующий,— более поздний. В 1806 году вымысел был занятием полезным. Говорили так, я снова цитирую старый словарь: «вымышлять» — значит «выдумывать, силою разума и размышления находить, изобретать, открывать что-нибудь новое или редкое».

То, что называется «формальным методом», вымышлено было и названо этим термином приблизительно в конце лета перед третьей русской революцией, перед Октябрем.

Вымыслить значило не только придумать, но и объявить, утвердить, так сказать, закрепить патент.

То, что я расскажу сейчас, было в 1917 году.

На берегу Невы, около университета, шло заседание в бывшем Кадетском корпусе, в очень большом зале с широкими сводами. Это здание было потом определено как остатки дворца Меншикова. Сейчас оно считается восстановленным.

На узкой кафедре говорил меньшевик Чхеидзе — рыжий, мятый, спокойный. Он сказал: «Сейчас нет такой партии, которая одна взялась бы руководить революцией» — и замолчал. Такие утверждения, вставленные в речь, традиционно назывались риторическими паузами.

Пауза кончилась.

И сидящий в первом ряду В. И. Ленин, не вставая, не напрягая голоса, внятно сказал: «Есть такая партия».

Сказано было прочно.

А пауза была создана, осмыслена как растерянность одних и знание других.

Многие замыслы отпадают. Или теряют свой первоначальный смысл.

Уже были вымышлены на Западе паровозы. А они были вымышлены для перевозки угля, под землей. И надо было вымыслить рельсы для этих тяжелых работников. Рельсы вымыслил, изобрел Фурье, вымысливший желаемый, но фантастический для него строй — социализм.

В России рельсов не было. Хотя мы тогда вывозили железо в Англию, так как сибирская руда и сибирское железо естественно обогащены титаном. И это выражалось в том, что русское железо не ржавело.

Нержавеющие крыши парламента в Англии покрыты русским титанистым железом.

Нужно было пустить паровозы хотя бы между Москвой и Петербургом. И были мысли вымышленные — пустить железные поезда по торцовым дорогам.

Полагалось, что это прочно, но торец пригодился в другом деле и жил в Ленинграде как хорошее средство для постройки мостовых до 1924 года.

В 1924 году в большом наводнении торцовые мостовые, в том числе и мостовые Невского и набережных, всплыли.

Все это имеет свое значение. Слова надо уточнять.

Вымысел, выраженный паузой Чхеидзе, был ложный.

Решение Ленина было истинным.

Многое ложное и истинное лежит в старых и новых поэтиках.

Поэтика прозы не была создана. Потому что проза опоздала.

Поэтика прозы появилась позже. Может быть, из поэтики судебного, то есть устного, красноречия.

Это была поэтика создания вдумчивого слова.

Сейчас поэтики прозы все еще не существует, так как то, что создал ОПОЯЗ, не было точным, не было договорено.

Для меня искусство — это спор, спор сознания, осознания мира. Искусство диалогично, жизненно. Оно, если его остановить, завянет.

Человеческие сердца натянуты как тетива.

И тот, кто не хочет с этой тетивы спустить стрелу, когда он думает, что слово только слово и текст только текст, тот прежде всего не художник, не оруженосец.

Он собиратель бабочек.

Мой друг Роман в книге, посвященной его шестидесятилетию, напечатал статью о стихотворении Пушкина «Я вас любил, любовь еще, быть может...».

Стихотворение Пушкина кончается словами: «Я вас любил так искренно, так нежно, как дай вам бог любимой быть другим».

Якобсон утверждает в анализе, что это сочетание слов, что там нет образов.

Он ссылается на статью Вересаева о том, что искусство может существовать без образов. Там приводится в пример «Граф Нулин».

Могу ответить только, есть такая фигура, старая, образная — литота. Литота — это фигура, которая, отрицая, подтверждает.

Это история о любви бескорыстной и огромной, в каждой строке она утверждает, что сегодняшняя любовь больше, чем вчерашняя любовь. Это и есть анализ стихотворения. И в «Графе Нулине», когда граф хочет овладеть женщиной, он сравнен с котом, который овладевает мышкой.

«И вдруг — бедняжку цап-царап».

Это ирония над верностью, и это и есть форма этого произведения. И, конечно, это самый настоящий образ.

Вот теперь, разъяснив вопрос хотя бы самому себе, приведу конспект записи, которую обнаружил утром на столике, где стоят лекарства на ночь.

Серая исписанная картонка, а ночь была сложной:

Описание непрошедшей, действенной любви к прошедшей, снятой, убранной.

Эта любовь рождает бинарность.

Утверждения — отрицания даются в смене.

Развязка: — другой тебя любит меньше.

Я люблю больше.

Я еще угрожаю.

Бинарность вторжения — это отрицание, равное утверждению.

Ревность любит быть нежной.

Но если? — вопрос равен угрозе. Угрозе нежностью.

Быть жестоким очень легко, надо только не любить.

Когда-то я писал об этом.

Толстой же писал, что самые жестокие люди те, которые самые убежденные.

В искусстве человечество, осматривая современность, сравнивает ее с прошлым.

Когда-то на Балканах возникла едва ли не величайшая ересь мира — богомильство. Веселовский написал толстый том под названием «Соломон и Китовраз». Веселовский говорит, что богомильская ересь была первым идеологическим вторжением славян в понимание мира.

Боснийская легенда рассказывает о том, как бог увидал Землю, созданную Сатаной. И он пожалел эту Землю. И от-

жалел кусок сердца. И бросил сердце на Землю. И сердце вошло в ухо Девы, и Дева родила Слово через ухо.

Это связано с Евангелием, потому что «в начале бе слово, и слово бе к Богу, и Бог бе слово».

У Рабле рассказывается, как Пантагрюэль родился из уха своей матери. Это была пародия на Евангелие.

И у Мольера в «Школе жен» Агнесса говорит: «Правда ли, что дети рождаются из уха?»

Вот эти богомильские легенды сами по себе проливали кровь целых стран. Бастовали альбигейцы, шли крестовые походы. И это дошло до Рабле.

Из-за этих легенд, из-за переосмысливания христианства создавалось новое искусство.

Искусство рождается при столкновении эпох и мировоззрений.

Искусство выправляет вывихнутые суставы.

Искусство говорит о человеке не на своем месте.

Орест должен убить свою мать потому, что она убила отца. Сталкиваются эпохи матриархата и патриархата.

Гамлет не должен убивать свою мать, отец сказал ему «нет». Но Гамлет человек новой науки, нового времени.

И сами великие романы — это пародия на романы. И Рабле и Сервантес почти современники. И до Рабле существовал рыцарский роман, уже пародийный, о великане, но Рабле вдохнул в этот старый роман новый дух.

Проверил все цитаты, которые дает Рабле на Священное писание, на «Деяния апостолов», и утверждаю, что все они пародийные.

Если в Библии сказано о том, что изобрели сыновья, потомки Каина, что они делали шатры, медные инструменты, как они создали культуру, то тут предки Пантагрюэля изобрели ботинки с загнутыми носами наверх, догадались, что, играя в кости, надо надевать очки.

Это пародия на Сорбонну и на Евангелие.

И это ваганты, странствующие ученики, не верящие в старую науку.

И как бы мы ни подсчитывали слова и буквы, если мы не видим в этом споре мысли, борьбу, которая подходит к краю ковра, то мы не поймем искусства.

Надо считать. Это делают структуралисты. Перед этим надо читать.

Нельзя понять Достоевского, не зная эпохи, не зная беременность России великой революцией, и читать Толстого, не зная, что он говорит: социальная революция не то, «что может произойти», а то, что «не может не произойти».

Не зная этого, нельзя анализировать ни Достоевского, ни Толстого. Для чего Раскольников убил старуху такого роста и веса, что горло ее, старухи, было похоже на петушиное. Почему он ее убил топором? Ведь топор неудобно нести по улице, и у него не было топора. Раскольников должен был взять его у дворника. А старуху можно было убить камнем, гирей.

Что за этим стоит? Что стоит за необходимостью преступления? Почему Достоевский не использовал детективный роман, не спрашивал, кто убил, кто совершил преступление, а спрашивал, что такое преступление?

Когда Раскольников пришел на каторгу, то ему каторжники сказали: «Не барское это дело — ходить с топором».

Топор был единственным оружием крестьян.

Чернышевский звал к топору, топоры упоминаются в «Бесах».

Черт приходит к Ивану и говорит, что ему холодно. Он летел через воздушное пространство в костюме с бантиком, а хвостик у него был как у большой собаки. И он рассказывает, что там так же холодно, как в Сибири, где девки дают парню поцеловать топор, а губы примерзают.

Иван Карамазов в таком безумии, что он сам с собой разговаривает, спрашивает: какой топор?

И черт ему отвечает: топор, если имеет достаточную начальную скорость, будет спутником земли, и будут печатать в календарях: восхождение топора в таком-то часу, захождение топора — в таком-то часу.

Вокруг мира Достоевского и вокруг мира Толстого летает топор.

Повторю: у Достоевского был друг и недруг — Победоносцев.

Победоносцев похож на Великого инквизитора, на человека, который отнимает у людей сердце и свободу.

Но мы должны понимать, что никогда никто не стоит на месте.

Человек двигается толчками.

Секретарь Каткова Любимов говорил, что Победоносцев не сразу стал таким.

Не будем обвинять великого писателя за то, что его привлекают противоречия.

Противоречия — насущный хлеб великого искусства.

И его форма, и его содержание.

Эйнштейн как бы уже стал великим человеком тогда, когда ему было десять или двенадцать лет. Он получил компас, помните это место из «Автобиографии». И он удивился, как же без видимого приложения сил стоит стрелка в определенном положении.

Законы динамики — великие законы.

Когда Пушкин говорил, что он над вымыслом слезами обольется, когда Достоевский читал Толстого и спорил с ним, я не думаю, что они что-то исследовали. Ведь искусство само по себе рождается не для того, чтобы фотографировать людей и при этом закреплять их голову в ошейник на штативе, чтобы она была неподвижной.

Было такое приспособление в старых фотоателье.

Достоевский и Толстой никогда не разговаривали друг с другом, и ведь не случайно.

Достоевский писал о Толстом, и очень хорошо. Толстой никогда не писал о Достоевском, а говорил о нем правильно. Он говорил, что у Достоевского люди поступают всегда вдруг.

Это слово «вдруг» действительно присутствует у Достоевского постоянно. Толстой говорил, что человек должен сделать один поступок, а «вдруг» у Достоевского делает другой.

Но слово «вдруг» обозначает не только неожиданность. Оно обозначает совместное действие, неожиданное совместное действие.

Во флоте говорят «поворот всем вдруг!», и «вдруг» значит «вместе».

Мир Толстого и Достоевского был двойной.

Толстой знал, что социальная революция не наверное произойдет, а наверняка произойдет.

Но он существовал в старом мире и одновременно хотел в нем существовать и опять же одновременно спорил с ним, спорил с законами старого мира, отстаивая его законы.

Но существовал другой мир — мир Достоевского.

Вторая вселенная своего времени. И «вдруг» Достоевского — это вторжение того мира в этот мир.

Не надо думать, что искусство одноэтажно.

Противоречие появляется для того, чтобы выявить «вдругую» действительность.

Достоевский писал не только для своего времени, а для потрясенной земли, и его «вдруг» стало реальным.

Поэтому Достоевский стал писателем великого искусства.

Меня интересует мир скрываемый, предсказываемый, предвиденный, анализированный, уже существующий в прошлом, но еще не выявленный.

Меня интересует мир и создание модели мира.

Эйнштейн говорил, что самое сильное впечатление его жизни был Раскольников, а второе — открытие закона относительности.

Литература изменяется, причем писатели знают своих предшественников.

У искусства есть два закона. Два явления.

Явление сегодняшнее и явление вечное.

Когда читаю Гильгамеша, повесть, которой, вероятно, семь тысяч лет, я ощущаю эту повесть как сегодняшнюю.

Искусство, именно оно потому искусство, что оно видит истины, которые не проходят.

Когда-то рак состязался с лисой в быстроте. И рак вцепился ей в хвост и висит на нем. Лисица прибежит, взмахнет хвостом, а рак отцепится и говорит: я здесь.

Мир болен однообразием, а искусство — это осязание мира. И познавать надо законы мира.

Не отказываюсь от слова «формализм», но в слово «форма» вкладываю то, что вкладывают писатели.

Почему Раскольников, гениальный человек, про которого говорит Порфирий: «станьте солнцем», почему он пошел на убийство этой старушонки? Потому что в мире нет правды. Потому что он Дон Кихот, только Дон Кихот был счастливее.

Анализировать надо движение, а не только спокойное состояние. Надо анализировать сознание художника, который сперва смеялся над Дон Кихотом, писал, что вставало солнце и растопило бы мозги идальго, если бы они у него были.

Чем дальше он едет, чем больше он совершает нелепостей, тем он умнее. Оказывается, он знает поэзию, знает латынь, он дает советы, он, как и сам Сервантес, сидел в тюрьме. Когда встретил партию каторжников, он судил их снова и простил, а они забросали его камнями.

Вот это — умудрение искусства.

Литература — это произведение искусства, она сама в ряду искусства. В ряду музыки, архитектуры, кино.

Структуралисты стараются понять литературу из законов слова, но мы-то начали с того, что слово различно; поэтическое слово — оно другое, чем слово прозаическое.

Писать романы трудно.

Писать трудно еще и потому, что писать надо дома, сидя на месте.

Как Пушкин говорил: «Я не хочу для России другой истории, чем ту, которую она имела».

Если вынуть свою жизнь из жизни своей страны — это трудно.

Я не формалист, я только человек, который написал об этом много писем. В том числе «и не о любви».

Я хочу разгадать тайну прозы.

Писатель говорит тайнами судеб людских.

Судьба человека, героизм человека — ассоциируются с полями, чертополохами и подрубленными снарядами деревьями.

Сюжет — это не рассказ о том, что случилось. Сюжет — это не рассказ о фабуле. Приходит промытая мысль через словесные барьеры, которые как бы замедляют строение мысли. Так подымают воду озера бобры.

Хочу рассказать, для чего сделаны сюжетные ходы. Для чего Робинзон попал на свой остров. Для чего Сильвио не выстрелил в своего врага и пренебрег кровью мужчины. Для чего человечество мягкими умными руками щупает будущее, берет его и оценивает, будет ли эта ткань хороша вновь.

Слова книг — это словеса, наполняющие библиотеки вселенной.

Книги — это построения, которые заново перетасовываются, построения человеческих судеб, использующих законы будущего, подготавливающих пересиливание смерти памятью.

И все мы дарим свое будущее еще не родившимся людям.

Вот что я хочу сказать в оправдание появления ОПОЯЗа.

Мы всё хотели перестроить.

Все будет. Только не надо, когда кошка выносит котят на улицу, думать, что она ничего не понимает или не любит котят.

У кошек свой мир предсказания, возвышения и падения.

И когда мир уложится в познании коротких и красивых по своей краткости форм, тогда воскресят Хлебникова.

И не будут ругать футуристов.

Эти люди, которые хотели записаться в будущее и нужны будущему, если не во взмахах воли, то в глубоких расселинах между волнами.

Вечным смыванием берега волны кормят разных не главных существ, которые не рыбы, но которые ощущают движение и жизнь воды как среды.

III

Но надо рассказать еще одну историю, она как бы параллельная, удваивающая.

Сергей Михайлович Эйзенштейн был из богатой семьи. Его мать была дочерью богомольной купчихи, умершей на паперти церкви, кланяясь. Отец, вероятно, из евреев, хотя и похоронен он на православном кладбище в Берлине.

Отец — Михаил Эйзенштейн — не был очень талантливым человеком, «хороший архитектор дурного вкуса». Был большим любителем женщин, большим любителем оперетты. Мать ссорилась с отцом. От этого странного брака родился Сергей Михайлович Эйзенштейн.

Я смотрел его детскую фотографию. Сидит хорошо одетый мальчик «под лорда Фаунтлероя». В ногах его шелковая подушка. Мальчик откинулся; как бывший скульптор, вижу, что он должен упасть. Тогда достал я негатив и увидел, что его за шею держит скобка; для того чтобы в фотографии мы не шевелились,— говорил уже об этом,— нас привинчивали. И вот этот молодой лорд Фаунтлерой — одновременно собака на привязи. Только у него ошейник не полный, а половина. И все его родственники сняты так.

Сергей Михайлович говорил: «Мне революция не дала ни хлеба, ни богатства. Я сам был богат. Она мне дала волю. Я бы сделался инженером, как отец. И отец каждый день спрашивал бы меня: тебе нравятся мои постройки, а я говорил бы: «Да, папенька»,— а был бы несчастен, как Давид Копперфилд».

Его отдали в Институт гражданских инженеров. Он уже тогда хорошо рисовал. Но рисовал он все время людей с головами зверей. А это все были его знакомые.

Произошла Февральская революция. Сергей Михайлович очень любил книги. Он любил архитектуру — любил Витрувия.

Все классические книги по архитектуре он выкрадывал у отца.

А время уже начиналось. Время Блока, Маяковского, ученых, таких, как Чернов, Федоров, которых вы даже не знаете; Менделеев, Павлов, Кураев.

Были превосходные университеты, только они все время бастовали.

Там были и бедные голодные студенты, хотя щи с мясом стоили пять копеек и их подавали с поклоном.

Хлеб бесплатно. И все много голодали, потому что и пять копеек было много.

Это был большой восход цветов человеческого сознания.

Я сам из бедной семьи, знал, что трехкопеечная булка стоит три копейки.

Но уже были футуристы, были недовольные, были военные неудачи, я был солдатом, водил броневую машину, разбил ее на Карпатах, видал безмолвную русскую артиллерию и винтовки без зарядов.

Страна, которая не имеет металла, она — жертва страны, которая имеет металл. Но не надо рассказывать историю революции; история продолжалась.

Был великий режиссер Мейерхольд, был хороший художник Головин, ставили «Маскарад» Лермонтова. Четыре года шла постановка. Был огромный портал, золотой. Затем были такие маленькие комнаты в декорации, были прорези в занавеси, и «Маскарад» показывался головами, которые просовывались через занавес.

Было 26 фе́враля или 25 февраля 1917 года.

Шел юбилей актера Юрьева.

Юрьев играл Арбенина в необыкновенном халате.

А город волновался.

В казармах говорили, что нельзя кровью залить пулеметы.

У меня были броневики, я был инструктор бронедивизиона, у меня были броневики, и с них были сняты карбюраторы. А ведь я родился, когда этой соски не было.

Ночью мы перевооружили машины, свинтили их и выехали. Где-то кто-то стрелял.

На Невском не было света.

На крыше Адмиралтейства горел прожектор и освещал Невский проспект.

В театре шел спектакль.

Юрьеву преподнесли золотой портсигар с большим двуглавым орлом. Это был последний двуглавый орел.

Я подъехал к Адмиралтейству и поставил машины «кру-

гом», потому что к Адмиралтейству сходятся дороги со всех вокзалов. Машин было пять или шесть.

Когда Юрьев вышел на улицу после спектакля, то уже царского правительства не было. Городовые еще отстреливались с крыш: они не знали, что на крышу не надо ставить пулеметы, потому что, когда стреляют с крыши, мертвое пространство большое. Городовые негодные тактики.

А что случилось с Эйзенштейном?

Он мог уехать в Ригу, где у отца были дома. Мог остаться в Институте гражданских инженеров, потому что Эйзенштейн уже был на третьем курсе, а он пошел в Красную Армию техником.

Он почувствовал освобождение, хотя спектакль в театре и он сам на спектакль шел и прошел через перестрелку.

И вот он поехал. А тогда фронта не было, потому что фронт был всюду. Американцы высадились. Эйзенштейн поехал на Онегу. Он ездил в вагонах, заставленных книгами. Он делал постановки для красноармейцев. Он проехал через город, который Малевич раскрасил квадратами. Приехал в пустую Москву, сделался театральным художником. Поставил совершенно невероятную пародию на Островского, потом пришел в кино.

Если вам придется когда-нибудь заново начинать жизнь, не бойтесь неудач.

Он сделал одну ленту. Очень плохую. Вторую пробную ленту — очень плохую.

Тогда художник-оператор и директор фабрики с ним перестали разговаривать. Директором был в прошлом водопроводчик — Капчинский, директор сказал, что он может снять еще только одну ленту. И он снял гениально.

Эйзенштейн сделал картину «Стачка». Картина невероятная и для сегодняшнего времени.

Был такой случай в Японии, бастовали киноработники, и их окружила полиция. Кончается боем, не в смысле сражения, а просто бьют. Вдруг вспомнили, что они художники и решили: давайте пробьемся так, как показано в этом фильме. И так как их мысль была выше мысли полиции, они прорвались.

Картина настолько необычна, она настолько неумела, что источает гениальность.

Эйзенштейн получил свою тему. Он начал заново.

Картина же не очень понравилась.

Первые две пробы, как вы понимаете, тоже были с непростой начинкой.

После этого приехала к нему мама, а он в это время занимался японским языком и его уже приняли переводчиком по-японски.

Мама говорит: «Сын, тебя с японским языком примут в академию».

Он сказал: «Мама, я буду режиссером».

Она сказала: «Сережа, я же тебя знаю, у тебя же нет таланта».

И заплакала.

Всю жизнь жил человек и всю жизнь имел неудачи. Он говорил, что его комнаты наполнены невыполненными замыслами. Он не имел личного успеха.

«Броненосец «Потемкин» был снят по ошибке, в три месяца, самовольно. Он перелетел через планету.

А потом шли картины, одна за другой. И все были неудачи. И ему говорили, что это неудачи. У него износилось сердце, у него был один инфаркт, потом второй, потом была война.

И когда он, больной, одинокий, сидел за столом и писал для себя, то он почувствовал боль в сердце, записал: «припадок»,— и сорвалась рука. Потом он сел опять писать. У него был сговор, что когда у него будет припадок, то он будет стучать по отоплению ключом, чтобы пришли люди снизу.

И вот этот человек, самых левых убеждений в искусстве, гениальный, обруганный, написал: «Да здравствует Родина!» — но не успел доползти до отопления, чтобы постучать.

Умер.

В античной древности мифы рассказывали не столько о подвигах, сколько о неудачах. Великих неудачах героев.

Герои овладевали солнечной колесницей, но мальчик, который по крови был родня Гелиосу, не мог управлять солнечными конями.

Колесница упала на Африку, и произошел вечный загар африканцев. Но люди говорили, что человек погиб в великом предприятии.

Дон Кихот и герои Шекспира как бы выбиваются из своего времени, предупреждая будущее.

Королям, потерявшим корону, приходится попадать в толпу бедняков.

Корделия казнена, потому что она подняла восстание против своих законно преступных сестер.

Корделию повесили. Она вне своего времени.

Лишенный короны Гамлет сталкивается со своим временем. Но его несчастье не повторение, не зеркальное повторение несчастий Ореста.

Его враг — враг будущего. Будущего мрака, но пока он сталкивается со временем самого Шекспира.

Мир — тюрьма.

Когда Гамлет говорит это, он добавляет, что его родина Дания наихудшее отделение тюрьмы.

Дездемона полюбила мавра, и перед смертью своей от рук обманутого мужа, обманутого сплетней, Дездемона поет песню, которую слышала от служанки. Песнь об иве.

Женщины Шекспира часто погибают, выйдя из устаревших замков.

Герои мучаются в тесных государствах, в нациях, еще не созданных.

Герои Шекспира — это доангличане. Они дети времени, когда история сливала язык германский с языком французским. Так, Корделия приводит в Англию французское войско во имя своего отца.

Все сталкивается в поэзии. Все сталкивается для Гоголя, а он поэт. Он может создать птицу-тройку, но он переименовывает ее, он не может найти седока птице-тройке.

А до этого, как бы в другом варианте, в сумасшедшем доме умолял об этом же сумасшедший Поприщин.

Он же испанский король.

Так столкнулся быт России с небывалым бытом поэтической Испании, родины Дон Кихота.

Люди снашивают свою поэзию.

Хорошо, что сейчас существуют моды на обувь. Когда я был ребенком бедным, я стирал подошвы.

Вспоминая о себе, Маяковский в поэме говорил о дырочках-овальцах. Да, когда протираешь подошву, то дырка овальная.

Маяковский любил свою молодость с ее нуждой. Овальца получаются от движения вперед. Это движение стирает подошвы, потому что ты ходишь не по кругу — не танцуешь.

А время шло вперед.

В «Илиаде» люди рубят друг друга. Исчезает поколение. Недаром плакала жена Гектора Андромаха, отпуская героя на сражение. Она оплакивала мужа, себя, которая может

стать рабыней, но она могла еще плакать о сыне — младенец испугался перьев на гребне шлема отца.

Плачьте, дети. Этот мальчик остался на крышах укреплений старой Трои.

Люди боялись детей героев. Убивать было неловко, и они дали младенцу упасть с крыши.

Слезы трагедии справедливы.

Ошибки истории понятны.

Дон Кихот не был понят временем.

Правда, Сервантеса кормили. Правда, сестра его выкупила из плена. Но говорят, что для этого ей пришлось стать проституткой.

Вот так впервые в тексте книги мы произносим великое имя Антигоны.

Антигона, дочь Эдипа, последовала за своим слепым отцом — изгнанником, преступившим закон; и похоронила своего брата, несмотря на запрещение.

Он должен был остаться непохороненным.

За это ее заживо замуровали.

Вернемся к броневикам.

Стена, если она гнилая, ткни ее пальцем — она рассыпется.

Но существует типология стен.

Великий философ Гегель предупреждает молодого человека, стоящего на пороге жизни.

Благоразумное предупреждение великого философа, хорошо знающего жизнь, необходимо привести целиком.

«Случайность внешнего существования превратилась в прочный, обеспеченный порядок гражданского общества и государства, так что там, где ставил себе химерические цели рыцарь, теперь существует полиция, суды, армия, государственное управление.

Благодаря этому меняется также и характер рыцарства героев, действующих в новейших романах. Они как индивидуумы со своими субъективными целями, своей любовью, честью, благоговением или своими идеалами исправления мира противостоят этому существующему порядку, прозе действительности, которая всюду ставит на их пути затруднения.

Субъективные желания и требования взвинчиваются благодаря этой противоположности безмерно высоко. Каждый застает перед собой зачарованный, для него совершенно неподходящий мир, против которого он должен бороться, так

как этот мир противится ему и, в своей неподатливой прочности не уступая страстям героя, выдвигает как препятствие (ему) желание какого-нибудь отца, какой-нибудь тетки, гражданские отношения и т. д.

Такими новыми рыцарями являются особенно юноши, которым приходится пробиваться через круговорот мира, осуществляющийся помимо их идеалов. Эти юноши считают несчастьем, что существуют вообще семья, гражданское общество, государство, законы, профессиональные занятия и т. д., так как субстанциальные жизненные отношения с их ограничениями жестоко противодействуют их идеалам и бесконечному праву сердца.

Надо пробить брешь в этом порядке вещей, изменить, исправить мир или, по крайней мере, вопреки ему создать себе на земле небесный уголок, пуститься в поиски подходящей девушки, найти ее и добыть, отвоевать ее наперекор злым родственникам или другим не благоприятным обстоятельствам.

Но эта борьба, эти сражения являются в современном мире лишь годами ученичества, воспитанием индивидуализма при соприкосновении с наличной действительностью и только тогда становятся осмысленными.

Ибо учение это кончается тем, что субъект обламывает себе рога, вплетается со своими желаниями и мнениями в существующие отношения и разумность этого мира, в его сцеплении вещей, и приобретает себе в нем соответствующее местечко. Сколько бы тот или иной человек в свое время ни ссорился с миром, сколько бы его ни бросало из стороны в сторону, он в конце концов все же по большей части получает свою девушку и какую-нибудь службу, женится и делается таким же филистером, как все другие. Жена будет заниматься домашним хозяйством, не преминут появиться дети, женщина, предмет его благоговения, которая недавно была единственной, ангелом, будет вести себя приблизительно так, как и все прочие. Служба заставит работать и будет доставлять огорчения, брак создаст домашний крест; таким образом, ему выпадет на долю ощутить всю ту горечь похмелья, что и другим»[1].

Вот серьезный разговор.

Искусство знает, о чем говорит Гегель.

Существует притча о великом человеке, он стоял перед

---

[1] Гегель. Соч., т. VIII, с. 154.

стеной, там была дверь, а сверху раздался голос — эта дверь сделана для тебя, но ты в нее не вошел.

Речь идет о щелях в мире действительности.

Мы их видели.

Там был свет.

2. РИФМА ПОЭЗИИ. РИФМА ПРОЗЫ. СТРУКТУРАЛИЗМ И ЗАЗЕРКАЛЬЕ

Проводы

I

Книга «О теории прозы» издана была дважды: в 1925 и в 1929 годах.

После этого писал много. Недавно прислали из Чехословакии другие статьи на эту же тему, что-то около 500 страниц.

Разбирая архив, нашел свое письмо Эйхенбауму от 27 марта 1955 года: «...искусство не книжно, но и не словесно, оно в борьбе за ступенчатое (чтобы было удобнее) понимание мира».

Когда сейчас, в последние годы, каждый день работаю я над «Теорией прозы», то это спор сердца, средство от боли сердца.

То, что было написано в 1925 году, изменилось — как изменилась жизнь.

Пишу каждый день.

Не тороплюсь. Скоро мне будет девяносто лет, и кто перепишет книгу...

Существует и сейчас в Европе мощное, неутихающее течение — структурализм, которое не менее сорока лет со мной спорит.

Структуралисты во главе с Романом Якобсоном говорят, что литература — явление языка.

Нет Ромки — остался спор.

Существует стихотворение Шарля Бодлера «Кошки».

Вот это стихотворение структуралисты выбирали и выбрали в качестве своего примера.

Авторы — люди с большим европейским именем: ученик Шахматова Роман Якобсон и знаменитый Клод Леви-Стросс.

Стихотворение Бодлера прочтено как группа самостоятельных сонетов. В нем сговариваются почтенные люди — суровые ученые, любовники и кошки, влюбленные в покой и тепло.

В литературе давно живет установившаяся традиция деления рифм на мужские и женские. Названия так укоренились, что структуралисты уже не могут определить, что живет за названиями.

Слово само по себе не существует в речи, во фразе, прозаической или стихотворной.

Слово живет в мире. Получается так. Сейчас смотрю на пол, я говорю, что это слово мужского рода.

Посмотрю, слово «стенка» — женского рода.

Из этого нельзя сделать выводов и относиться к словам так, как относятся к жизни между мужчиной и женщиной.

Мужские и женские рифмы чередуются в определенном установленном порядке — живут в мире. Порядок установлен поэтом не только для данного случая,— большой, хороший поэт, во многом великий, в исследовании двух авторов, как бы разыгрывает сцену между мужчиной и женщиной.

Однако в русском языке существует собака и пес, эти существа разного наименования бывают одного пола.

Это всё собаки, и в русском языке бытуют для кошачьего рода слова «кот» и «кошка»; у русских есть и шутливая загадка: сидит кошка на окошке, и хвост у нее, как у кошки, но все-таки не кошка.

Разгадка — это кот.

В работе структуралистов все кошки — женщины. И все собаки в этом стихотворении — мужчины.

Само стихотворение — включение в повествование драмы между мужчиной и женщиной. Эти два лагеря считаются постоянными.

Пылкие любовники и суровые ученые
Равно любят в свою зрелую пору
Могучих и ласковых кошек, гордость дома,
Которые, как и они, зябки и, как они, домоседы.

Друзья наук и сладострастья,
Они ищут тишину и ужас мрака;
Эреб взял бы их себе в качестве траурных лошадей,
Если бы они могли склонить свою гордыню перед рабством.

Грезя, они принимают благородные позы
Огромных сфинксов, простертых в глубине одиночеств,
Кажутся засыпающими в сне без конца;

Их плодовитые чресла полны магических искр,
И крупицы золота, как и мельчайший песок,
Туманно усыпают звездами их мистические зрачки.

В этой короткой поэме, строго организованной, в сонетах определенные строки несут разгадку.

Это можно сравнить с онегинскими строфами, где последняя строка несколько печально и в то же время юмористически подытоживает смысл всей строфы.

У Пушкина описывается Петербург, последняя строка будет такой:

«там некогда гулял и я, Но вреден Север для меня».

Строка написана человеком, высланным из Петербурга.

Драма между кошками и людьми не только как бы объяснена в работе структуралистов, но даже имеет свой чертеж, рисунок которого похож на паркет.

В первой части статьи авторами рассматривается вопрос о мужской и женской рифме, чередовании слогов, устанавливается классификация рифм и как вывод важная роль грамматики.

Во второй части статьи на основании освещенного таким образом материала устанавливаются этапы движения стихотворения от плана реального (первое шестистишие) через ирреальное к сюрреальному; другими словами, движение от эмпирического к мифологическому.

Дается чертеж.

II

Для меня вопрос о месте слова в тексте и о месте слова и текста в жизни начался давно,— когда я встретился с мнением Толстого.

Толстой писал, что высказанное в «Анне Карениной» нельзя передать только при помощи построения слов, оно может быть выражено, только сталкивая понятия, как бы противоречащие друг другу.

23 и 26 апреля 1876 г.
Н. Н. Страхову

«Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из этого сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то дру-

гим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами, описывая образы, действия, положения».

Нельзя анализировать отдельное, как бы остановившееся по вашему приказу положение, надо анализировать движение в сопоставлении противоречивых явлений.

Нельзя анализировать целое, помещая часть изменяющегося целого в банку с формалином, говоря при этом магические слова о том, что это только «на минутку», что это только часть, что иначе вы не можете.

Не можете — не можете.

Нельзя убивать движение, то есть жизнь.

В чем же дело? Дело в том, что иначе слово не несет определения, не имеет определенного паспорта с обозначением пола и возраста.

Нагрузку слову дают обстоятельства произнесения.

Стихотворение выбрано не мной, оно выбрано главами структуралистов и предназначено опровергать теорию, что прозвана формализмом.

Мое мнение: литература явление не только слова, она явление мышления. Толстой говорит, что слово не может быть основной частью романа.

Но роман строится, как в старину говорили, на образах, тропах. Роман строится не на словах, а на понятиях — и понятиях движущихся — оспаривающихся сущностях.

Посмотрите: понятия «солдат», «полководец», «Москва» — во времени меняют свою направленность.

Но прозой товарищи структуралисты не занимаются, потому что ясно, проза объясняется, разговаривая с нами не словами.

Платон Каратаев это не два слова, а понятие.

Пушкин вкладывает в уста Юродивого слова о цареубийстве.

Что это значит?

А то, что мысль выражается не словом, а сопоставлением исторических положений.

Судьба Александра I на карте России, в анализе судеб людей.

Слово связано со временем.

Маркс говорил, что очень трудно объяснить, почему строка и образы могут быть поняты через несколько тысячелетий и оставаться художественными.

Интересно и точно высказанную мысль, с указанием на сложность ее, мне бы хотелось дополнить соображениями, что

в искусстве существует не только произведение, но и отрицание одной системы другим построением. Сталкиваются понятия. Они борются, и именно эта борьба объясняет долговременность существования искусства.

Почему опытный романист, мастер работы над словом — Лев Толстой — оговаривается, что в романе мысль можно выразить только через сцепление обстоятельств и положений?

Это нельзя рассказать на одной странице, и этим не надо играть. Можно сформулировать так: одна эпоха понимает другую потому, что они спорят друг с другом.

Литература растет на фоне мифологии.

Одновременно литература растет на споре со знаниями мира.

Понять Толстого или Достоевского без мировой истории, без анализа болей истории и без решения всех тех трудных дорог, по которым идет человечество,— нельзя.

Моя работа над китайскими новеллами не просто работа старого автора над экзотическим материалом. Это попытка слить анализ показа разных наций, разных культур.

Понемногу искусство Китая становится для нас все более понятным. Путь еще долог, но поиски общности пути не случайны,— общности того, что все состоит в разгадывании путей человечества.

Великие первопроходцы русского Севера, русской Арктики говорили о трудности в пути с Севера на Южный океан. Эти пути трудны и для сегодняшнего дня и отмечены борьбой с великими катастрофами.

Трудности пути назывались нашими предками «необходимыми камнями». Вот карта этого камня: мысль, уходящая в море, разорванные острова, соединенные не необходимыми тогда и даже сейчас не всегда необходимыми льдами.

Мы живем в эпоху преодоления, необходимого преодоления путей нового.

Не думайте строиться на словах.

Слова обходимы.

Если дело было бы только в строении слова, невозможны были бы переводы, переход культур через горы, пустыни, понимание культуры Рима одновременно с пониманием культуры Средней Азии и Китая.

ОПОЯЗ в своих трудах не был легкомысленным.

Есть старая русская байка о том, как человек на тройке въехал на свой широкий двор: коренник вошел в ворота, а

пристяжные проскочили через калитки. Но это невозможно. Надо понимать логику упряжки.

Роман Якобсон был очень хороший лингвист. И умел понимать разницу между воротами и калиткой. Более широко умел понимать это Евгений Дмитриевич Поливанов, потому что он знал Восток.

Виктор Шкловский сейчас не радуется тому, что он признан людьми, которые его раньше не признавали.

Потому что литературоведение должно быть литературопониманием.

Это — не подсобное примечание, это понимание превращения законов раскрытия мира, который все ширится. Не закладывайте новой науки в старые энциклопедические словари и словари вообще.

Искусство всепонятно. Законы всепонятности должны быть поняты.

Старый философ Аристотель понимает, что драматургия начиналась и на базарах, когда люди перекликались с одной телеги на другую. Он понимает, что великая литература в своих истоках была базарна.

Все связано. Но надо прежде всего понимать трудности связи. Вот тут и есть возможности выхода на широкий плацдарм.

Автор настаивает на том, что слово не столько сигнал, сколько рассказ о столкновении отношений,— эти отношения повторяются.

Посмотрите, пробуждаются мужчина и женщина, говорят о запонках, но дело не в слове «запонка», дело в том, что один виноват, другой не виноват.

Здесь можно указать на анализ действия в японском театре, который как бы не видит реальности в слове — и это создается и остается в тысячелетней традиции японского театра и, говоря широко, восточного театра.

Когда Толстой пишет «Анну Каренину», то он сам не видит изменения своего отношения не только к Анне Карениной, но и к жизни, к искусству, к роману, к женщине, к мужчине.

И потом, в конце, говорит. что он, Толстой, удочерил Анну.

Почему в «Воскресении» существует невнятность приговора Катюше Масловой, который решается и оглашается в присутствии Нехлюдова — он же Толстой,— для того, чтобы возникла необходимость бегать и требовать помилования.

Эти затягивания дают возможность анализа, что трудно, но реально, то есть мы не держим руки на пульсе мертвых.

Торможение, явление, которое мы в ОПОЯЗе нащупали очень давно, торможение — это анализ, превышающий анализ самого Толстого.

Он сам — Нехлюдов — Толстой — как бы крутится в этой же мутной воде.

И удвоение в анализе, а не покаяние — самое интересное.

Герой существует как бы в следующей стадии законов нравственности.

Смена этих законов и есть история романа.

Когда квакер сжег экземпляр «Воскресения» — то это спор двух нравственностей.

В чем я упрекаю Толстого — что он сам не видит результата построенного сюжета, а его героиня видит.

Нехлюдов в полной ответственности за свой подвиг, а Катюша Маслова уходит с учеником Федорова, с людьми недопонятыми.

И описание ледохода в великой книге — это художественное восприятие того, что еще недопонято.

Катюша перешла в другой мир третьей системы нравственности.

Пишу так длинно потому, что мои друзья — а Роман Якобсон гораздо лучший лингвист, чем я,— мы отстали друг от друга, нас разделяет время и пространство, но мы должны считаться с истинной структурой романа. Роман «Воскресение», который сделан точно, делался долго,— и тут мы находим письмо Софьи Андреевны о том, что Лев Николаевич здесь обсасывает свою историю,— встает законная жена, предъявляет свои требования, и даже это непонимание творчества Толстого оправдывает Толстого. Ведь Софья Андреевна не должна быть так взволнованна, как взволнован Толстой.

Надо стремиться к пониманию построения прозы.

Женщина спасла от позора труп своего брата — это Антигона.

Происходит столкновение разных систем нравственностей.

Толстой как бы убегал от себя, когда ехал в вагоне с политическими преступниками, с женщиной, нравственность которой ему подходит; другая система нравственности это и есть драматургия прозы.

Анализ осознания искусства — это не возвращение к ста-

рым толкованиям, это вступление, введение новых пространств.

Нельзя выбрасывать детей, спивши им ноги.

Отец Эдипа — преступник.

Он противоречит новым наставлениям нравственности.

Новые времена противоречат мифу — миф осужден.

Погибающие женщины у Шекспира; любит не только Офелия, любит Гамлет, но отношения между людьми изменяются — оцениваются изменения — это и есть основа новой драматургии.

Идет суд над старой нравственностью.

Искусство — это попытка понять, анализировать изменяющуюся нравственность.

Люди после ранения ходят на костылях — так драматургия оказывается костылями новой нравственности.

И бешеный отказ принять драматургию Чехова, который вызвал бегство автора, объясняется тем, что нравственность судит сама себя.

Это сверхнравственность.

Когда Гамлет ставит западню, и пересуживает свою мать, и показывает убийство, то это и есть великая драма.

И также взвыл театр, когда посмотрел новую нравственность, нравственность рыцаря нового мира.

Чехов подчеркивает эту историю в начале «Чайки» цитированием Шекспира, цитированием разговора Гамлета и его матери — о совести.

Не будем наивны.

Люди взвыли потому, что поняли: Чехов из мелкой литературы ушел в большую литературу; человек этот был из другой местности.

Текст не цель.

Цель художественного произведения — раскол жизни.

Что такое сюжет?

Пишу о цели жизни, не надо бродить по полям примечаний.

Эти примечания всегда длиннее книги.

Шкловский написал книгу «Как сделан «Дон Кихот».

Эйхенбаум написал «Как сделана «Шинель».

Но спросим: для чего сделаны «Шинель» и «Дон Кихот»? Для чего, а правильнее, почему герой наряжен в такие противоречивые доспехи? Куда он едет?

И почему Достоевский говорит, что человечество в тот час, когда небо свернется как свиток пергамента, положит на стол книгу Сервантеса?

Положит — в оправдание кого и перед кем?

Обратите внимание, у Пушкина нет брошенных, именно брошенных, а не незаконченных рукописей.

Потому что Пушкин влезает не в отражение жизни, а в спор жизни и в спор с жизнью.

Теория структуралистов интересна своей точностью. Она напоминает работу столяров, которые украшают дерево. По-своему это великая работа.

Но мы, прожившие десятилетия на своей территории, знаем гул истории; перекличка эпох стучит в дверь.

Теория прозы, которую я создавал когда-то юношей, конечно же нуждается в дозревании; яблоки бывают разные. Одни живут только летом, другие дозревают зимой, хотя сорваны с дерева осенью.

Уточняю свою мысль.

Структура стиха — она мера, и мера эта не могла быть сведена в рифмах.

Глубокое сопоставление гомеровских медленных размеров — это столкновение законченных фраз или фраз, которые домысливаются, сталкиваются, как различные положения.

Агамемнон взял себе часть добычи Ахиллеса — Брисеиду — женщину, которую тот любил. И Ахиллес хотел ударить обидчика мечом, но Афина Паллада удержала его за волосы, встав за его спиной.

Гнев не был разрешен. Но он является причиной столкновения.

Рассказывая о суде богов, где они спорили о будущем, о судьбе героя, Гомер сравнивает шаги спора богов с качанием коромысла весов, и тут же он дает далекий смысловой ритм — он сравнивает колебания богов с положением работницы, которая долго жала пшеницу, взвешивает ее, коромысло колеблется — она смотрит, хватит ли снопов, снятых ее руками, для того, чтобы она получила плату за свою работу, и сможет ли она накормить детей.

Здесь сопоставлены миры, показано общество, создавшее тех и других, разные сословия, которые должны быть забыты в спокойном мщении, ритм движения которых поддерживается музыкально.

Искусство разное. Не надо строить теорию только для музы поэзии.

Дыхание искусства разнообразно, но оно связано с вели-

ким пониманием искусства, созданного видением, обновлением чувств.

Поэтому всемерность и разнообразность, вечность искусства основаны на обновлении и углублении восприятия.

Теория сюжета и часть ее — теория драмы — основана на том, что герой показан в разных состояниях. Он исследуется разными способами.

Вот Хлестаков голодный и боящийся всего и всех, вот Хлестаков ободренный, чувствующий себя царьком в небольшом городе.

Искусство движется, соединяя разные смыслы, как бы превращая старый метал в новый.

Что же касается драмы, упомянутой в «Кошках», то она и во Франции сложна и не объясняется только словами.

В старых замках стены толстые, тяжелые, а кошек любили. И в стенах были сделаны норы для кошек. Норы имели свои пути сообщения, что не столько мотивировано, сколько использовано в стихотворении поэта.

Надо учиться у кошек владению темпом.

Поэт — человек владеющий. Обязан владеть.

То, что Бетховен снял посвящение Наполеону со своей симфонии, как бы и не изменило отношения к Наполеону. Но это был сигнал для времени.

Талейран хорошо знал, о чем идет речь.

Посмотрите его «Записки». Их редко читают.

Талейран пишет, это место мне показали:

«Страсть к кошкам так странна и между тем так обыкновенна; я нашел в купленных мною манускриптах описание любви к кошачьему племени, и это описание показалось мне так занимательным, что я предлагаю извлечение: «Автор, знаменитая дама, которая всю жизнь делала то, чего бы не должна была делать, у нее были пылкие чувства и множество ума (здесь идет длинное описание жизни дамы и жизни ее кошек.— *В. Ш.)* ...Дальше она говорит: ни одно животное не имеет столько прелести. Знаменитый актер Тальен, достойный соперник Тальма, держал около себя кошек, чтобы изучать прелесть их движений. Один знаменитый арлекин брал уроки у кошек; я слышала от него самого, что все жесты, которым аплодировали на сцене, он перенял у кошек».

Но мы еще будем говорить о темпе и о поэзии.

Драма человечества не зависит только от звуков согласных и гласных, от того, что слова, которые мы читаем, являются прилагательными или существительными. Это часть смыслового построения, а место прилагательного и сущест-

вительного, если говорить только о русских произведениях, изменяется — и изменяется систематически, но не случайно.

Тут можно сказать, что в древнерусской речи прилагательное всегда ставилось, говоря точнее — чаще его ставили, после существительного. Определение уточняет координату смыслового слова.

Интересно отметить, что то, что предлагают структуралисты, исключает возможность появления в разных странах, даже близких по языку, самостоятельных литератур.

Если бы дело было так, как кажется Якобсону, то Данте не мог бы иметь своим проводником по Аду Вергилия, они друг друга бы не поняли.

Если то, что пишут эти люди, было правильно, то переводы бы не существовали; не существовали бы эпосы, которые живут тысячелетиями. Ведь там иные дома, иначе одеваются, иначе смотрят на звезды и даже нет автомобиля.

Все это не так страшно, потому что человечество не распадается, оно интересуется и тем, что происходит за границами природных языков.

Отвлекусь и скажу: поэтика разработана, но теория прозы еще не начата. И я на том, что сам написал в «Теории прозы», не настаиваю, но и не отступаю.

Я исследую. Днем. Иногда мне это снится ночью. Это интересные сны, как бы не имеющие прямого поэтического значения.

Теория — это попытка уточнения понимания того, что так долго находилось в пренебрежении. Она необходима, но я не думаю, что ее можно разрешить открытием какого-либо нового учреждения.

Споры и неточности нужны для преодоления.

Только через них художник преодолевает себя.

Дерево нуждается в весне, в осени и в зиме, но оно так же нуждается в точности описания. Мы издали собрание сочинений Мичурина. Это было правильно. Но делать сегодня большие издания с рисунками неправильно, потому что многие из этих сортов распались. Природа их изменилась.

Анализ структуры стихотворения,—
— и слова,
— и ударения,
— и рифмы —
это знаки движения мысли и чувства.

Иначе оказывается, что вместо анализа искусства люди занимаются анализом терминологии.

При этом если иметь в виду, что истинный пол действующих лиц не установлен и женская рифма не может рожать, а мужская рифма, по крайней мере, не может носить усов, то здесь установившаяся условная терминология превращена в характеристику действующих лиц.

Если с этой точки зрения подходить к анализу смены явлений, то тут решусь применить пример подобия.

Нельзя думать, что человек состоит из стольких-то позвонков. Позвонки связаны определенным способом между собой, а позвоночник определенными способами связан с телом и понятен только в этой связи.

Хотя анализ отдельно взятых позвонков и будет бесконечно интересен: жизнь многообразна.

Рифма подчеркивает спор между строками.

Маяковский говорил, что рифма возвращает слово к слову, с которым оно рифмуется. Рифма как бы упаковывает то, что было занято предыдущей строкой.

Рифма, как мы знаем, бывает в конце и в начале строки.

Однако нередко думают только о рифме концевой. Но, например, в монгольской поэзии встречаются начальные ассонансы.

Посмотрите строку Маяковского:

> Угрюмый дождь скосил глаза.
> А за...

здесь «за» как бы замыкает раствор двух строчек.

В конце XVIII века в русской поэзии, как ранее во французской, постепенно установилось требование совпадения ударных гласных и всех согласных.

Это были богатые рифмы.

Стали банальными.

Пушкин, издеваясь над банальной рифмой, говорил в «Евгении Онегине» — «морозы» и после этого обращался к читателю — ты ждешь рифмы розы — получи ее. Он издевался, но шуткой он снимал банальность, он протирал запылившуюся, потускневшую рифму.

Что касается деления на мужскую и женскую рифму, то это местный спор, про него кошки ничего не знают.

Их зафиксировали без их ведома.

Ведь в польском языке, например, такое сочетание невозможно, потому что ударение в словах постоянное. И, между тем, такое рассуждение о характере рифмующихся слов не может само по себе прийти французу.

При этом мужской и женский характер строки нам как бы ближе, чем мужской и женский характер рифмы.

Как я уже заметил, онегинская заключительная строфа — это как бы парад. Но так как строй идет насквозь поэмы, то они разгадываются каждым слушателем; тем более что существует цензура.

Структура должна быть разгадана читателем-слушателем. Слова из поэмы Данте — «всех песен словно звезд». Отсюда ожидание читателя — и чем дальше, тем больше.

Искусство проще и понятнее, чем хотят умные отсталые структуралисты.

Посмотрите, как сочетается рифма, как сочетается значение слов с местом их нахождения в стихе-песне.

В русской — «Эй ухнем» — сперва идет спокойное пение, ритм спокойствия, по последней шла строка свободного содержания, если хотите, как бы шутливо-сексуальное ругательство.

Которое растормаживает, заставляет улыбнуться — тут и следует «ухнем».

Человек напрягался после того, когда его сначала настраивали, потом отпускали на свободу.

Но «отпуск» на свободу не прост.

Человек оставался включенным в ступени напряжения.

Рифмы, что тоже ритм,— это способ связать строки.

Рифма — одно из средств стихосложения. Один из способов сталкивать понятия, обновлять их. Для этого пригождается разный материал.

Маяковский писал: «Записная книжка — одно из главных условий для делания настоящих вещей».

Владимир Владимирович как памятный урок записывал, где и как появляется удачное слово.

Например, он записал:

— гладьте сухих и черных кошек; (Дуб в Кунцеве, 14 год).

И вы понимаете, что магические искры кошек Бодлера возникают под рукой поэтов разных возможностей.

Строфа определяется тем, что определенные строки возвращаются. Становятся на свое место и разрешают строфу.

В стихотворениях Востока ряд строк кончается на одну и ту же рифму, и этим как бы становятся зубьями пилы.

В поэтическом рифмосложении, строфосложении мысли повторяются и возвращаются, иногда в шутливо-возвышенном виде.

«Кошки» Бодлера — это рассказ об одном и том же явлении, повторяющемся па измененных строках.

Поэзия часто стремится к многоповторениям с пере-

осмысливанием первично заданного смыслового материала.

Поэтому разбор Якобсона и Леви-Стросса ошибочен тем, что там нет общего вывода, который делал для поэзии и прозы, например, Толстой.

Толстой говорил, что не слова, а построение слов, система слов разноразрешенных, но связанных, есть особенность художественного мышления.

Поэзия, как и вся литература, это борьба понятий.

Бытует выражение, оно записывалось, хотите — запомнилось: «Новое — это то, что пришло впервые к тебе — коса или топор».

Неожиданное в неожиданном месте, при помощи работы топором или косы.

Новое ново тогда, когда оно взято непосредственно, не из литературы.

Кошки Маяковского найдены им в большом парке Кунцева и связаны со старым деревом.

На кошках Бодлера налет литературности.

Гоголь рассказывает про сад Плюшкина как о месте, в котором поэзия — прежде — не ночевала.

Место это освещается впервые.

Описание пародийно, оскорбительно. Это сад человека, про которого неизвестно, мужчина это или женщина; а в глубине картина природы.

Там клен существует с лапами листьев. Листья не описываются как лапы, но неожиданное напоминание приводит к видению глубины.

Пушкин свою жизнь ощущал как бесконечную, и в то же время он знал — ощущал,— что она будет перерублена.

Это поэтическая жизнь.

Маяковский с подчеркнутой недоработанностью ставил поэта рядом с Солнцем.

Жалуется он: заела Роста.

Значит, она питается его жизнью.

Значит ли это, запишем на полях, что жизнь питается жизнью?

Но солнце, которое имело много изданий и которое для поэта всегда только встреча Солнца, за горой, у которой точное название, так вот, это солнце бездомного человека.

Враждебны лица домов и улицы.

Будет утро.

Тогда как будто станет легче.

Когда-то бездомный Олеша сидел около Кремля на скамейке; рядом жена.

Пришла ночь, она заснула.

Проснувшись, женщина спросила: «Что у тебя хорошего?»

Он ответил: «У меня весна. Хорошо».

«Что у тебя может быть хорошего?» — сказала она.

Поэт отвечает: «У меня весна».

Солнце и утро.

Поэзия создается из вещей жизненных, но сдвинутых — перестраиваются войска. Если ты участвуешь в борьбе, то строй этот для тебя не только нов, но и любезен.

У Пушкина строфа построена так, что у нее много начал, много концов. Она сжата в многосмысловом пространстве.

У Бодлера узкие мостики переходов.

Хочу сказать, что из самого порядка строф, при смысловом анализе, надо сделать сюжетное построение.

Или иначе — в самом смысле строфики создается нагруженность сюжетосложения.

Когда Блок говорит: «Улица. Фонарь. Аптека»,— то краткость и как бы повторения говорят не столько о системе, сколько о замкнутости жизни.

Когда Пушкин пишет: «Таков ли был я, расцветая? Скажи, фонтан Бахчисарая!»,— то это сюжетное построение. Нельзя анализ стихосложения определять положением ударений.

Существует смысловое движение стихотворного произведения.

Смена строф в греческой драме: действующие лица говорят одним способом. Хор — иным; иначе начинает, иначе кончает.

Здесь надо поставить вопрос в связи с характеристикой пушкинской строфы: зачем надо было писать роман с определенным чередованием рифм?

И где связь напряженности Пушкина и этой формы?

Уважаю память о давнем друге.

Давность этой дружбы умудрена забвением.

Я вспоминаю — голубоглазый Роман Якобсон.

Маяковский его в стихах ласково называл Ромкой Якобсоном, и это чуть ли не стало фамилией человека.

Друг мой, зачем ты сужаешь тему?

Зачем ты переводишь искусство на мнение, искусство драмы, прозы и поэзии на языкознание?

Языкознанию понадобилось различие существования, и это различие способов существования не может быть заменено анализом прекрасных стихов Бодлера, в которых самое главное — это соединение рассказа о женщинах с рассказом о кошках.

Это одомашнивание лика поэзии.

Дело не только в рифмах, а в том, чтó стянуть рифмами. Дело душевное. Так пели и сейчас поют в деревнях, которые обратились в колхозы, быстрые частушки, в которых обращаются, перемещаются объекты понимания.

Но довольно предисловия к разговору.

Поговорим о сюжетах.

Начнем со слова «сюжет». Проверим это слово по словарям. Это главный актер, главная мысль. Это то, что добыто разносмотрением. Сюжет — это грань камня, это превращение алмаза в бриллиант.

Вернем слову бóльшую точность. Это установление граней кристалла.

Это — изменение хода луча восприятия.

Это — создание повторения в разноосмысливании.

Почему ты не изменяешься, старый друг? Мы могли бы, как герои Гомера, обменяться доспехами, не считаясь с тем, что сколько стоит.

Но мы разделены. Судьбой, океаном и целями искусства.

Прощай, друг. Больше нам не свидеться.

Существует мир. Существуют день и ночь. Погода.

И войско, осаждающее Трою, готово к жертвам и жестокости, готово к тому, чтобы губить детей и героев, оставляя младенцев на крыше забытыми.

Эти воины — они же люди. Им холодно, так холодно, что ночью вместо одеял они покрываются щитами.

Наступает утро.

Старый поэт Гомер как бы с ними, он знает, что такое мороз.

К утру щиты воинов — щиты, которыми укрываются воины, окаймляет иней белой траурной лентой.

Холодно воевать, холодно в окопах.

Имеющий щит создан для войны, и война первого тысячелетия до новой эры еще не кончена.

Надо кормить сердце кровью истинной заинтересованности.

III

Существует смысловое движение стихотворного произведения.

Смысл строфики несет сюжетное построение.

Рифма возвращает смысл предыдущего слова и как бы удивляется на разносмыслие близкозвучащих слов.

Она повторяет их, рассматривая в ином и звуковом и смысловом значении.

Посмотрим, как происходит дело в прозе.

Книга, которую сейчас пишу, продолжает работу над сюжетом, который выстраивается, только когда он как бы многократно ломается.

Пытаюсь показать, что смены законов построения заложены в самом произведении.

Жизнь произведения — это не переход от одного варианта рукописи в другой, а исследование судьбы при помощи смены изображения.

Поэтому один из главных элементов сюжета — это перипетии.

Человечество движется по дороге, которую можно назвать как бы околесицей.

Необходимость упругой, подновляемой заинтересованности подливает в лампу горящего интереса жидкость сообразно времени написания каждой книги.

Великие книги повторяют друг друга в своей походке.

Аристотель создал термин — перипетии. В греческом звучании слово значит «неожиданный поворот».

Вот то общее, что объединяет все сюжетосложение.

Слово «перипетия» — это внезапный поворот трагического действия.

Перипетии — это перенос точки освещения сюжета.

Перипетии — это переосмысливание.

Переосмысливание нуждается, слагается в повторениях.

Итак, повторения как оборотная сторона перипетии и повторения как элемент сюжетосложения.

Одновременно планы создаются в уже созданных вещах, то есть именно переосмысливание при помощи перипетий и повторений приводит к сюжету, другими словами — через сломы вариантов к исследованию сюжета.

Вернемся к уже сказанному и допустим хотя бы на время такой подход.

Поэт пересмотрел календарь, как воин пересматривает

своих возможных союзников, погоду и судьбу природы, которые переплетены в одну картину судьбой самого человека.

Толстой, начиная «Войну и мир», определяет отношение разных людей к Наполеону, большому человеку, человеку, которого он оспаривает как погоду, как место построения города, как способ построения мира — мира и войны.

Но напомним снова. Главная судьба слова в том, что оно живет во фразе и живет повторениями.

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны.

Так описывается план построения корабля поэзии.

Почему Пушкин так выделяет рифмы?

Они стоят после мыслей, но стоят наравне с ними.

Человек живет во множестве повторяемых обстоятельств. И поэт, переживший время невзгод, переспоривший все погоды, пишет:

И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем.
. . . .
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

Почему тут рифмы поставлены как флаги, как вехи постройки?

Не потому, что рифма — это созвучность, а потому, что рифма — это повтор — возвращение к прежде сказанному слову. Рифма как будто удивляется, что слово, которое так похоже, — не равноосмысленно.

Вот этот перебор смысловых значений, столкновение смыслов держится в поэзии рифмами и построениями строф.

А что же повторяется в прозе? Что повторяют в своих нерифмованных, простыми словами сделанных строках, которые кажутся находящимися в простой связи, Толстой и Достоевский?

В прозе повторяются обстоятельства. Проза возвращает события к их причинам. Она перестраивает историю, историю того, как собрались греки всех городов вокруг Трои.

Вот эти повторения заменяют рифмы, они создают плодовитую медленность, глубокую пахоту прозы.

Эпизоды прозы повторяются, как будто человек возвращается обратно по ступеням своей жизни.

Вот эта повторяемость разноосмысливаемых эпизодов сближает так называемый сюжет с так называемыми рифмами.

Повторения — это рифма прозы.

Вопрос рифмы тесно связан с вопросом о ритме.

Как человеческая походка — это ритм колебания между двумя состояниями устойчивости и неустойчивости, так рифма — это ритм походки поэтического произведения.

Второе в том, что и переосмысливание, и повторения, как всякое движение, может происходить только в условиях соблюдения равновесия.

Ритм возникает как следствие стремления к равновесию.

Ритм, а значит, рифма,— это единственный способ движения с сохранением равновесия.

Ритм — это всегда движение.

Движение как бы между двух стенок, стенок противоречий, ощупывая, касаясь рукой то одной, то другой стенки.

Поскольку стенок здесь много, то ритм образуется всегда сложный.

Это додумывалось и разъяснялось в «Энергии заблуждения».

Рифма — это ритм походки.

Поэтому повторения и перипетии — это не теория романа, это походка романа.

Итак, один из главных элементов сюжета — это перипетии, что тесно связано с элементами повторения.

Перипетии — это перемена происходящего к противоположному и притом, как говорит Аристотель в «Поэтике», по вероятности или по необходимости.

Перипетии — это внезапное изменение отношения к происходящему.

Коты умеют драться.

Умеют неожиданно нападать на мышку, и, как Пушкин говорил, за это его дразнили — «и вдруг бедняжку цап-царап».

Так в его поэме, где была пощечина,— ведь это неожиданность превращения эротического наступления. И в то же время говорится о быстроте этих переживаний.

Коты и кошки очень неожиданны в своих отношениях.

Произведение должно быть сложно построено и прерывисто-неожиданно разрешаемо.

Романы, и стихи, и драмы любят предсказания.

Но эти предсказания неожиданно разрушаются.

Так происходит у Шекспира.

Хотя бы в «Макбете».

Наш современник Пикассо был неожидан и неожиданность свою поддерживал изменением своей школы.

Наоборот, конечно.

Его собственная жизнь неожиданностей поддерживала жизнь неожиданного его школы.

Даже по доминирующему цвету.

Смены школ, появление классики, подражание древним или романтикам — это та выстроенность движения, которая идет через революцию. Ее раньше сравнивали с появлением паровоза. Сейчас бы сравнили с космическим полетом.

Выход на анализ сюжетосложения во времена Блока и Андрея Белого уже был необходим. Это было возвращение в царство, хотите — княжество Льва Толстого.

Возвращение к книгам о борьбе за качество жизни. Это есть и в «Декамероне» Боккаччо.

Сюжет как предмет анализа есть способ отношения к жизни. Эта попытка осуществлена в старой моей книге «О теории прозы».

История искусства не монотонна.

Неожиданность перелома явления, мы могли бы сказать, и есть перипетии. Это разрешение кажущейся невозможности.

Когда, например, Гоголь говорил — редкая птица может перелететь через Днепр,— то он не утверждал, что птицы, которые прилетают к нам из тропиков, не могут перелететь через реку,— это кажется даже ошибкой.

Но это не ошибка, а неожиданность, толчок.

Это должно вызвать спор и удивление слушателей.

Многое мы видели в своей жизни.

Неожиданным был сам Маяковский.

Когда он жаловался солнцу, что его заела Роста, а солнце его утешало словами «смотри на вещи просто»,— то построение ходов такое: восход солнца — это традиция; медленное изменение — оно предвидимо.

И солнце жалеет человека, который прикреплен, хотя и по своей воле, к пропаганде — к Роста.

Это шутливый разговор между поэтом, который потерял

неожиданность своих выступлений,— и Солнцем, которое торжествует утверждение постоянства.

Вернемся к основному.

Сюжет такое же явление в искусстве, как определенный ритм постановки колонн, как выделенность контрфорсов зданий — в храме Божьей Матери в Париже.

Говорят, искусство традиционно, но оно традиционно и неожиданно говорит о своей нагруженности.

И появление тут контрфорсов связано, вероятно, со временем сложно прошедшей готики.

Сложно удлиненное вторжение удлиненного — оно как бы замедленное.

Если спросить, почему умирают поэты, то могу дать ответ.

Поэты умирают тогда, когда они теряют смену темпа, смену отношений к явлениям жизни.

> Чтоб обо мне, как верный друг,
> напомнил хоть единый звук.

Поэтому классическая теория Аристотеля тоже нуждается хотя бы в элементарном анализе.

Вернемся к перипетиям. Тем самым, что происходят по вероятности или необходимости.

На самом деле это исследование явления в разных обстановках.

Дело идет не о сравнении колес; это движение искусства по тому, что мы называем жизнью.

Вот этот способ столкновений делает искусство хотя бы отчасти бессмертным.

Спор схоластов с Аристотелем, спор с Шекспиром, спор с реалистами — все это движение понимания и включение в общую колонну искусства, и оно непонятно вне времени и конкретной обстановки.

Борьба — это не трудность понимания, а необходимость понимания.

Путь понимания искусства — познание жизни.

Анализ смены явлений жизни — через смену явлений искусства.

При этом в самой сущности искусства есть соединение достигнутого — и это есть остановка, как бы причал — и движение нового пути.

Надо учиться видеть единичное как часть общего; корабельную остановку как часть пути.

Структура — это выделение части движения; движение, изменение состояний переключает структуру.

Структура движется и стоит, движется перед тобой в стихе, и в прозе изображения; движется, преодолевая противоречия, — и этим как бы сама создает свое — участвует в создании нового.

Перипетии играют одну из главных ролей исследования движения через достигнутое, через остановку, через перемену к противоположному в движении к новому.

Посмотрим, как и каким образом в конкретном материале происходит эта перемена к противоположному.

Отцу Эдипа было предсказание, что его сын убьет его. Когда родился мальчик, царь приказал проколоть икры сына, связать его ножки веревкой и бросить в чащобу.

Пастух нашел ребенка, воспитал его, сделал из него храбреца, и этот храбрец стал царем и носил имя Эдип, что означает «проколотые икры».

Тот человек, Эдип, бывший царевич, случайный царь, убил человека, который преградил ему дорогу. В городе началась чума. Решили, что кто-то совершил тягчайшее преступление. Царь призвал мудрецов, допрашивал людей вокруг себя, и оказалось, что убитый был тем человеком, который выбросил ребенка в лес, и Эдип как бы удваивает историю сам о себе.

Мать первая догадалась об этой трагедии. Она помнила, у нее унесли ребенка.

Коллизии сменяют коллизии.

Страшная развязка приближается. Мать повесилась.

Эдип выколол себе глаза застежками платья Иокасты и ушел в изгнание.

Его сопровождала Антигона. Она была его дочкой и в то же время она была его сестрой. Она тоже как бы удвоила несчастье.

Начались скитания слепого человека. Эдип в результате спасен.

Многие мифы похожи на загадку, которую когда-то разгадал Эдип про свою гибель.

Беда приходит неожиданно. И возмездие готовится самим поступком.

Искусство кажется одновременно и быстро изнашивающимся и неизменным.

Вернемся к мысли Маркса.

О том, что легко объяснить, как определенные отношения создают и определенные явления искусства, писал Маркс и прибавлял, что легко объяснить, как появилась эта структура, и труднее объяснить, как появились те изменения, которые ее объединили:

«С другой стороны, возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще «Илиада» наряду с печатным станком и тем более с типографской машиной. И разве не исчезают неизбежно сказания, песни и музы, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии, с появлением печатного станка?

Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недосягаемым образцом» [1].

Итак, мы говорим о быстрой смене того, что кажется неизменным.

При этом наиболее стойкими элементами сюжета оказываются развязки новелл и романов.

Одновреме́нно в развязке, в концах вещей-произведений борются как бы два начала — утешительное и трагическое.

Греческий роман существовал несколько столетий. В нем изображались явления, для своего времени более или менее возможные, хотя, может быть, и не частые. В них изображались кораблекрушения, продажи женщин, разлуки, встречи, причем смыслом произведения были сами приключения, объясняемые иногда завистью богов, иногда простой случайностью, иногда жаждой человека к смене обстановки.

В это же время существует в книге Боккаччо новелла об Алатиэль. Алатиэль, прекрасная женщина, девственная невеста, отправляется из несуществующего Вавилонского султаната к королю Гарбо для счастливой свадьбы. Корабль с приданым и со свитой терпит катастрофу. Женщина пе-

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 736.

реходит из рук в руки. Всего она сменяет восемь супругов. Смены все трагичны. Но новелла построена как бы на опровержении старых романов. Роковая доля женщины не объясняется ни завистью богов, ни проклятием. Алатиэль попадает в руки человека, который прибыл на место кораблекрушения. Потом в руки ганзейских корабельщиков, потом морейского принца, потом в руки афинского герцога, который является сыном константинопольского императора, потом в руки султана Азбека и, наконец, в руки своего нареченного жениха, причем жених доволен девственностью невесты. А вся история как бы пародирует характер трагедий древнего греческого романа.

В чем тут загадка?

Женщина, по крайней мере в начале повести, не христианка и как будто и не мусульманка. Она не знает языков стран, в которые она попадает. И тем самым с нее снята тяжесть вины. Смена любовников происходит не только неожиданно, но и как-то задорно.

Убийства, следующие одно за другим. Удары ножом. Выбрасывание человека из окна. Все это как бы не трагедийно.

Женщина спасена от кораблекрушения неким Периконом. Однажды он устраивает в честь спасенной женщины торжественный обед, зная, что она не ведает свойства вина. Затем Алатиэль, «забыв все прошлые беды и увидев, как несколько женщин плясали на майорский лад, принялась плясать на александрийский».

Когда ушли гости, женщина разделась перед Периконом, как будто он был одной из ее прислужниц, и без всякого сопротивления стала женой этого человека. Потом она стала «часто приглашать сама не словами, ибо она не умела объясняться, а делом».

Александр Веселовский, великий литературовед, как бы воспринимая причины изменения судьбы женщины, говорит, что «она по примеру прошлого начала находить удовольствие в том, что уготовила ей судьба».

Традиционно не случайно, что потерянный человек — ребенок находится в новом качестве.

У Сервантеса в его назидательных новеллах цыганка открывается как дочка знатной семьи, и человек, который любит ее, тоже оказывается обеспеченным, счастливым человеком, и судомойка оказывается потом такой добродетель-

ной, такой привлекательной, потому что она по рождению высокого рода.

В начале «Декамерона» Боккаччо говорил, что человек склонен утешать страждущих, и это утешение действительно традиционно в обычном занятии наших предков, в нас самих, в чтении книг или просматривании картин.

Так, Толстой, начиная роман «Война и мир», написал набросок романа, заглавием которого было: «Все хорошо, что хорошо кончается».

В этом романе Андрей Болконский не погибал от раны.

Петя Ростов не умирал случайно в первом бою.

Первоначально все завершалось счастливым концом.

В каноническом тексте, который мы принимаем как должное и верное решение, в каноническом тексте «Войны и мира» Андрей Болконский умирает, но умирает на руках девушки, которую он любил, которую он считал виновной. Он умирает, уже не зная страха смерти, он как бы умирает мертвым.

Пьер Безухов, который вначале кажется человеком случайным, становится мужем, и любимым мужем, Наташи Ростовой.

Но в самой вещи есть горечь истории.

Мы видим, что Пьер Безухов и его друг Денисов будут декабристами, попадут на каторгу.

В первом наброске Толстого, в романе «Декабристы», дело началось с того, что показан старик, очень почтенный, явно аристократического происхождения, не потерявший хороших манер, но все-таки любящий вино, а жена его оберегает от дурной привычки. Он возвращается. Он получает обратно часть своего состояния. Его принимают люди, которые прежде не решались о нем вспоминать, как новую достопримечательность Москвы.

Тут все хорошо кончается. Но это оставленный вариант.

А в том романе, который появился с таким трудом у великого писателя, который на романе учился процессу художественного познания, в этом романе умирает Андрей Болконский, убит Петя, а мальчик-сирота, сын Андрея Болконского, видит разлад между Пьером и Николаем Ростовым — средним человеком, хорошим хозяином, внимательным читателем книг, которые он покупает, читая подряд, так, как съедают провизию, купленную на рынке.

Близкая мысль, как бы используя одну и ту же краску, высказана Толстым при описании чтения книг Карениным.

И мальчик видит сон, как бы прочитывая «Декабристов».

Люди одеты в полутеатральные одежды. Они похожи на римских воинов. Они знают римскую доблесть, так как люди того времени, воспитанные на латыни и французском языке, на Плутархе, воспринимали славу истории. Но армия, предводительствуемая Пьером, любимым другом отца, она похожа на паутину, несущуюся по воле ветра. Она — слаба.

Ничего не кончается хорошо в «Войне и мире». Утешением являются только познание широты мира и понимание неизбежности нового.

Анна Каренина, княгиня по рождению, жена сановника, помещица, в бурю на перегоне между Петербургом и Москвой читает английский роман, там все благополучно и баронет получает свое обусловленное романом счастье. А ей — Анне — стыдно.

Люди великих произведений стыдятся своего времени, потому что они рождены в будущем, а будущее, как говорил, вернее, как писал Толстой в своем дневнике,— будущего нет, будущее мы не создаем, а переживаем, и люди будущего — несчастливые люди.

Счастливая Алатиэль потому счастлива, что она как бы вынута из мира: своим незнанием языка после гибели корабля, своим происхождением, но больше всего своим незнанием обычаев страны,— она ограждена от укоров совести.

Совесть меняет изображение, восходя по ступеням художественных произведений.

Сами герои несчастливы.

И творец английского романа, романа не об окончательно удаленных темных сторонах жизни, романа, в котором видно, как обыкновенны эти несчастья, Теккерей пишет о том, что конец романа похож на чай, вылитый экономкой в фарфоровую кружку, там на дне слишком много сахара.

Теккерей рассказывает в конце одного романа, что все хорошо и все кукольные герои счастливы, но он остался один.

Вот разговор автора со своей совестью, которая не поместилась в романе.

Романы и новеллы живут будущим.

Герои романа и новелл с трудом сводят свою жизнь к какой-то, часто построенной на цитатах из священного писания, правде.

Дороги не обрываются только тогда, когда они просто перегорожены упомянутой в тексте авторитетной преградой.

Так кончается роман «Война и мир».

Так кончается «Преступление и наказание».

Горечь романов и повестей — она необходимая пища человечества.

И, вероятно, судить надо по концу сказок, которые кончались легкой иронией,— ведь в царском доме происходит свадьба. В царском или королевском доме не надо варить пива — все припасено. А сказочник говорит: «И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, да в рот не попало».

Судьбы романов, не скажем, трагичны, они — романтичны, потому что они выводят человека из узкой сферы обыденной жизни. Они показывают необходимость разочарования.

Герои романов вырастают и умнеют не по дням и по часам, а по главам и томам книг.

Пути романа не коротки. Они созданы искусством. Искусство копит утешения и разочарования. Разочарование лежит на дне кубка, который пьет герой.

Сказано несколько нарядно. Но кубки, которые пьют герои «Гамлета», в конце драмы полны отравы.

Но человечество расширяет поля своего знания, расширяет поля поэтические. Маяковский пишет:

Вы думаете, это бредит малярия?
Это было,
было в Одессе
«Приду в четыре»,— сказала Мария.
Восемь.
Девять.
Десять.

Женщина опоздала.

Это было в Одессе с молодым и красивым человеком, который сказал, что он после той горькой новости, которую она ему сказала, спокоен как пульс покойника.

Тут рифма высмеивает сходство слов — житейское понятие о покое и ритуальное понятие, сказанное о покойнике, название мертвого человека покойным — успокоившимся.

Говорю о времени. Говорю о романах, об их ступенях, что то же — перипетии.

Ступени — рельсы в «Анне Карениной» стучат, стучат. Особенно стучат они, если у вас купе расположено над колесами. Колеса проверяют укладку рельсов.

Вместе с горечью романа появляется и горечь этой хорошо налаженной жизни.

Чем она живет?

Она живет сплетнями.

А что такое сплетни?

Это разговор о том, о чем нельзя говорить.

В «Анне Карениной» в самом начале сплетня стала любимой пищей гостей, когда она касалась романа, связанного с этим домом. Правда, нельзя было бы об этом говорить. А по интересу именно об этом и надо было говорить.

И вот стучит под колесами эта полуправда. Она же сплетня. Она же роман. Стучит и везет людей к гибели.

IV

Ошибки структуралистов — это ошибки людей, которые занимаются грамматикой и не занимаются литературой.

Слово может анализироваться только в сцеплении обстоятельств его произнесения.

Именно поэтому Толстой говорил о сцеплении, о лабиринте сцеплений — слово не ходит одно; слово во фразе, слово, поставленное рядом с другим словом, не только слово, это анализ, переходящий в новое построение.

Структуралисты разводят термины и полагают, что создают новую теорию. Говоря иначе, они занимаются упаковкой предмета, а не самим предметом.

Что именно мы называем структурой?

Структура есть построение данной вещи и ее положение среди других, которые с ней ассоциируются, генетически связаны.

В доказательство этого положения нужно привести примеры.

Возьмем готическую арку. Появление готической арки было невозможно без появления прямого блочного перекрытия. Не зная истории этого конструктивного и структурного элемента, нельзя понять, как сделана и как появилась арка. Что же такое структура арки? В нее помимо ее элементов и связи элементов, то есть структуры, входит и ее история, история ее элементов. Мало описывать структуру, надо изучать ее происхождение.

У Гоголя в «Арабесках» есть замечательное рассуждение об улице архитектуры, на которой как бы осуществлены разные архитектурные стили.

«Пусть в нем <городе> совокупится более различных вкусов. Пусть в одной и той же улице возвышается и мрачное готическое, и обремененное роскошью украшений восточное, и колоссальное египетское, и проникнутое стройным размером греческое. Пусть в нем будут видны: и легко-выпуклый млечный купол, и религиозный бесконечный шпиц, и

восточная митра, и плоская крыша италианская, и высокая фигурная фламандская, и четырехгранная пирамида, и круглая колонна, и угловатый обелиск. Пусть как можно реже дома сливаются в одну ровную, однообразную стену, но клонятся то вверх, то вниз. Пусть разных родов башни как можно чаще разнообразят улицы».

Улица — тоже структура. И площадь, с прилегающими улицами. Мы говорим — целое, мы говорим — структура. Но как они соотносятся?

Возьмем «Графа Нулина». Берется трагедия насилия и осознается пародийно, как любовная неудача. Одновременно проводится пародийная параллель с кошачьей любовью.

Эти соотношения осложняются тем, что муж был взбешен поведением графа, но смеялся-то молодой сосед: добродетельная матрона уже занята, она доступна, в отличие от Лукреции, а Нулин — не Тарквиний, а неудачник, неловкий соблазнитель.

Вот вам некая структура вещи. Она в свою очередь составлена из многих структур и систем, дополняющих и отрицающих друг друга. В целом мы имеем вещь, какой русская литература еще не знала.

У Пушкина в стихотворении «Я вас любил» обращение «вы», кажется, единственное в его любовной лирике, во всяком случае, редкое. Он сам говорил о значении перехода с «вы» на «ты»:

> Пустое «вы» сердечным «ты»
> Она, обмолвясь, заменила
> И все сердечные мечты
> В душе влюбленной возбудила.

В стихотворении «Я вас любил» «вы» хочет перейти в «ты», однако это уже и не «вы», хотя еще и не «ты». Смысл колеблется. Очень точно дана стадия чувства, его развитие.

Структуру стиха надо решать, как проблему смысла, взятого как целое в движении.

В «Графе Нулине» в структуру вещи входит также и пародийность — пародия, как говорил сам Пушкин, на историю и Шекспира, пародийное описание обманутого мужа и торжественной охоты.

Трагедия снижена и дана на уровне бытового случая, где серьезное — не то, что снижается, а то, что составляет окружение. По-новому описан быт, деревня.

Конкретные картины даны в системе пародийных снижений и нужны ей как фон и контраст.

Вопрос о верности супруги снимается ироническим фи-

налом и сравнением охваченного страстью графа с кипящим самоваром, где весело снижен также и фаллический символ: «пока не отвернула крана хозяйка нежною рукой». В пародийных элементах поэмы нет никаких следов прямого изображения, в отличие от элементов непародийных. Здесь текст не равен себе.

Возьмем «Евгения Онегина». За композицией вещи стоит и Стерн, потому что фабульные перестановки — типично стерновский прием.

Пушкин знал Стерна. Это важно учитывать, потому что прием переосмыслен, но связь сохраняется. Построение фабулы в романе имеет смысл и в пределах романа, само по себе, и в соотнесении со Стерном, то есть за пределами романа, но в сфере его литературных общностей.

Вещь не изолирована, не выпута из ряда, из системы и системы систем.

Другая проблема. Что такое вещь с «оторванным» концом, незаконченная вещь?

«Тут воображение меня покинуло»,— говорит Данте, заканчивая «Божественную комедию». Оборван «Онегин», нет завершения у «Героя нашего времени», как будто не закончены «Мертвые души», не дописаны «Воскресение» и «Преступление и наказание».

Художественные произведения эти дают нам как бы оборванные финалы с одинаковыми обещаниями, что жизнь героев продолжится, повествование вдруг остановилось, но не исчерпалось, не исчерпало материала и биографий.

Так вот, эта неоконченность — явление бытовое или структурное?

Или вопрос, который структуралисты, кажется, не ставят совсем, вопрос о так называемых далеких соответствиях.

Без учета структурных отношений понять структуру невозможно. Например, реформа рифмы у Некрасова и Маяковского. Или включение одного жанрового построения в другое: «Домик в Коломне».

В первом и во втором томах «Дон Кихота» — разный счет глав. Сервантес во втором томе ошибается, начинает счет заново. Время в романе структурно. Точно определяет Сервантес, что болезнь Дон Кихота заняла два месяца. Но второй том выпущен через восемь лет. Время реальное, внутреннее (романное) и время читателя поставлены в противоречивые отношения.

Можно ответить, что Сервантес этого не заметил или не захотел заметить, не придал значения.

Но во втором томе Дон Кихот находится среди людей, которые его знают. Это мир, прочитавший первый том. Это литературный герой, въехавший в произведение, написанное как будто документально, как хроника действительных событий. Время становится содержательным, как справка о передвижении, как командировочное удостоверение.

Для того чтобы решить все эти вопросы, нужно дать многосторонний смысловой анализ.

Мы имеем Евангелие. В нем есть притчи, хорошо включенные.

Ученики Иисуса спрашивают его: «Учитель, почему ты говоришь притчами?»

Значит, притча воспринималась как иная форма, как необычная форма.

И в этом мотивировка включения иного материала. Иисус переходит на сравнение, на иносказание, идет от частного случая к общей ситуации, расширяет ее. Переход подчеркнут непониманием учеников. Жанровый сдвиг акцентируется.

Говоря так, мы понимаем, что говорим о подлинной структуре вещи.

Таким образом, надо указывать смысловое назначение приема.

Скажем, есть эстетика моста, переброшенного через реку. Это структура. Купол здания — другая структура, у них есть общие элементы, но разное целевое направление. Они эстетически разно ощущаются. Сходные элементы в них преобразуются.

Данте, описывая рай, начинает описывать какие-то рисунки внутри барабана, который движется. Это описание росписей барабана церкви. Как будто Данте работал вместе с Джотто.

Мотивировка расположения росписей в живописи, в искусстве пластическом, переносится на искусство словесное. Структура вещи без этого перенесения непонятна.

Поэтому нельзя анализ сводить к дробному наименованию, перечислению частей, которые не приведены к уникальным смысловым взаимоотношениям.

Получается нечто вроде грамматики разбора, что само по себе немало и неплохо. Но общность произведений, которая несомненна, но существует в сложном виде, утрачивается.

Общность, которую отмечают структуралисты, это только поверхность непознанного ими явления.

Пример общего — это лук и лира. Лук — соотношение гибкой ветки и тетивы. Образуется новое, как самостоятельная форма. Она означает, что из лука нужно стрелять. У нее есть прямое целевое назначение, как у всякой структуры.

Лира — звучащий лук, но с разнонастроенными тетивами. Здесь иная задача, иная цель, потому из сходных элементов возникает иная форма, иная структура.

У структуралистов возникновение большого количества терминов создает иллюзию, что уточняется анализ. Но такого рода анализ без учета смысловых соотношений мало что даст.

Это не означает, что нужно переходить к пересказу содержания, к описанию частных случаев, к протоколу о происшествии. Протокол о происшествии отличается от художественного произведения тем, что у них разные цели и разные средства. Отсюда и разные структуры.

В «Мертвых душах» есть ощущение пейзажа, который можно назвать пейзажем России. Но эта Россия противоречива у Гоголя. Потому что Русь сравнивается с птицей-тройкой, а тройка запряжена в бричку, в которой едет Чичиков. Эта бричка как бы перенесена в «Степь» Чехова, но заново переосмыслена.

У Чехова — пейзаж огромной России, огромное пространство, не заполненное новыми идеями. Про одного из персонажей сказано, что он был бы нужен для революции, но революции у нас никогда не будет. Другие рассказывают как бы не про свою жизнь, которую они боятся потерять.

В этих двух пейзажах, огромность пространства — противоречивость страны. Противопоставление такого рода структурно само по себе. Понять надо именно это и показать, как вещь сделана, как и почему работает в ней прием, который становится и смыслом и структурой.

Поэтому скажем, что структура и форма очень близкие понятия.

Известные вещи иногда нуждаются в повторении. Всем известно, что формы нет без содержания.

Между тем идет спор о терминологии.

Другая работа Романа Якобсона называется «Лингвистика и поэтика».

Архитектура тоже словесна. Я уже постарался показать это.

Гоголю нужно дать осмотр Собора Св. Петра.

Так вот, чтобы рассказать о храме Петра в Риме, Гоголь подводит женщину к такому-то месту внутри здания и говорит: «Посмотрите». Она видит крохотное изображение; «Обернитесь»,— и мы понимаем, что впечатление от изображений ангела рождается пространственным сравнением определенной глубины очень большой резкости.

Ритм, вот эти черточки ударных слогов, это похоже, говорил Осип Брик, на следы ног на песке — это не движение, это только следы движения; определение движения через остановки.

Брать надо в целостности способа (форм) изображений.

Фраза из «Ревизора»: «Над кем смеетесь?..» — очевидное обращение, лицом к рампе. Это как бы проход героев.

То же у Чехова, у Шекспира. То есть имеет место переход от слова к нагруженности; и оно драматургично.

«Чайка» Чехова. Озеро, на берегу театр. Что уже само по себе продленность драматургии — за озером. Пространственность драматургии.

Это другой калибр, чем обыкновенное пространство сцены.

Сцены «окаменения». Ревизор.

Остановка — ритм — движение.

Голос Отца в «Гамлете»: «Клянитесь на мече».

После этого переход — остановка — переход — остановка; ритм движения в напряженности смысла.

И это подлинные элементы структуры.

В самом сюжетосложении прозы важны переезды.

Чехов говорил о банальности обычного решения: пьеса кончается тем, что герой умирает или уезжает. Этого не смог избежать даже Шекспир.

Чехов говорил, что тот, кто придумает новый конец, тот гений.

Таким образом, условность сцены разъясняется текстом.

Горький это знал. Он с горем говорил товарищам: «У меня вход и выход героя на сцену так же случаен, как поведение мухи». Мы скажем сегодня,— вещь не имеет стройного сюжетосложения.

Построение древнегреческой сцены имеет свои законы — и вот, благодаря им, падение Рима сохранено.

Подвижность сцен у Мейерхольда — возьмите «Ревизор» — имеет блестящую и необходимую жизнь, потому что движение на сцене художественно обусловлено.

Посмотрите, как построена двойственность разгадки действий человека.

«Укрощение строптивой» Шекспира; женщина укрощается угрозой, что герой убежит от свадьбы. Он должен расколдовать женщину — сделать ее покорной; кроме того, он хочет получить ее приданое.

Всего этого нельзя сделать карандашом.

Здесь надо думать.

Северный берег того, что мы называли Полярным океаном, северная наша граница, наш фасад, как говорил Менделеев, начерчен, но художественно не осмыслен, не описан.

Посмотрите, как организована церковная служба:

дьякон — священник; хор.

Но ведь это отражение системы греческой трагедии. В церковном пении православной церкви — оно пение, но рассказывается о том, что написано.

Хотя оно поется.

Даже открывание боковых ворот — это отпечаток обычаев старой сцены.

Одновременно мы понимаем, что говорим о структуре и о наследовании структур, о переходе структур одного вида искусства в другой.

Гоголь. «Тарас Бульба».

Казаки уезжают; но при этом рассказано о движении колосьев, — этим показывается первый план. Таким образом дается время и пространство — насколько далеко видно в степи.

То есть это смысловая пертурбация. Но тогда, если так описывать, то надо уловить движение предмета.

Искусство так и делает.

Сад, дом Плюшкина описываются движением — осматриванием.

Пушкин пишет о Татьяне:

Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала... кого-нибудь.

И мы понимаем, что прикасаться к этим строчкам надо не при помощи анализа рифм.

V

Драма мужчины и женщины, зрелых любовников, указана крупным поэтом.

Литература имеет берега — левый и правый.

Кошки — необходимый ход в бессмертие этой тайны.

Тайна не разгадывается чередованием ударений; это не ритм, это только следы на песке.

Пришел человек, который когда-то любил девушку, не переставал любить.

Она ему отказала.

Отказ и ее горестное признание обновляют — сталкивают положения.

Татьяна Ларина сказала:

«...я другому отдана; Я буду век ему верна».

Достоевский считал, что это сильно; потому что перед этим сказано: «Я вас люблю (к чему лукавить?)...»

Но Пушкин уже готовился к прозе, которой почти боялся.

Тогда он сделал ступеньку.

На эту ступеньку потом встал Толстой.

Потому что ехать надо было далеко и туда не дойти только прозаическими ногами.

Пушкин прочертил начало любовной истории — там горечь любви и измены.

Отрывок начинался так:

«Гости съезжались на дачу...»

Толстой сказал — вот как надо начинать.

Это было начало не только нового романа, но и начало пушкинской прозы.

Сменился ритм.

Но там был второй отрывок той же темы:

«На углу маленькой площади... стояла карета...»

Пушкин разгадывал это положение; женщина пришла к мужу, заперла кабинет, говорит: она полюбила другого.

Необычное положение кареты указывало на необычность положения сюжета.

Оно само было почти сюжетом.

Женщина, что заперла дверь, как бы оставила мужа за дверью.

Пушкин говорил, что это ощущение знакомо только женщинам.

Она не может изменить новой любви.

Она отдана ей.

Это лежало за пазухой времени. И история Анны Карениной написана в записной книжке человека, который жил за несколько десятилетий раньше Анны Карениной.

Тема литературная жива.

Жива, потому что осознается: тут левый и правый берег человеческого самосознания разделяются между поэзией и прозой.

Потому что сердце рвется; сердце не продается на ярмарке невест.

На той ярмарке, которая хорошо описана Толстым в «Войне и мире». И, конечно, в «Анне Карениной».

Девушка, войдя в зал этой ярмарки, видит клубящуюся группу не ангажированных для танца женщин.

Она боится подойти к этой как бы забракованной группе.

Но тут дружба приглашает ей кавалера.

Девушка радостно улыбается ему. Потом стыдится своей улыбки, своей готовности.

Реки поэзии текут не пересыхая, но превращаясь.

Ощущая ритм и звучность строки, не надо забывать, что она своей новизной обновляет бесконечно старые дороги.

Она протаптывает тропинки, о которых написано сотни и более раз.

Сюжет прозаического романа и стихотворного романа дышат как бы одним воздухом; — но все-таки это разные решения разной постройки — разные моменты человеческого осознания.

Движение прозы и движение стиха различны: стих движется ритмически, и ритм стихотворной речи семантичен. Он связывает строки, подкованные ритмом, звуком ритма. Потому что здесь осмысливаются совпадающие по звуку слова.

Ритм прозы иной, потому что проза иначе переосмысливает.

Поэзия больше всего пользуется для противопоставления смысла звуками.

Проза сталкивает положения, события, характеры.

Но литературная тема жива — жива потому, что движется.

Поэтому в жизни искусства новые мехи необходимы.

Именно влюбчивые в искусство люди и кажущаяся беззащитность перед видом созданного в искусстве — оно и есть жизнь искусства.

Искусство переживает время, которое его создает; это и есть поэзия.

Пушкин сказал, как приходит любовь:

«Пора пришла, она влюбилась...»

Пришла пора — и деревья развернули свои почки; потом безбольно пожелтели — опадут и останутся в строю листьев или строк поэм.

Но двери искусства имеют пороги.

Переходы Маяковского к иной любви, когда оказывается, что выражение «облако в штанах» — горькое выражение: это столкновение вещей разнооцениваемых.

История оказалась длинной.

Ощущалась короткой.

Можно наоборот.

Сегодня даже нет Моссельпрома.

Гости, что съезжались на дачу, реальность. Они оценивают, правильно ли разговаривает замужняя женщина с молодым человеком. Потом говорится о тех, кто сам перестал быть гостем, гостями.

Я боюсь сказать что-то похожее на правило.

Мы не гости в этой жизни.

> В этой жизни
>
> помереть не трудно.
>
> Сделать жизнь
>
> значительно трудней.

У нас многие клянутся именем Маяковского, но вот происходит явление, может быть, неизбежное: разъяли, разрезали великие стихи революционных поэтов на цитаты, на лозунги; лишили стихи Маяковского движения, поэтической связи и энергии.

Маяковский ввел ритм мысли, вот для чего он ломал строку.

Он изменил динамическую нагрузку строки, позволил стихотворной строке быть интонационной, использовал опыт народного стиха, создав ритмико-синтаксические параллелизмы, создал новую строфику стиха.

На опыте Некрасова, развивая этот опыт, создал поэму, которую можно понять, ощутив необходимость смены размеров строк.

Маяковский — наследник Пушкина и Некрасова.

Эпоху Маяковского можно сравнить с эпохой Возрождения.

И вот теперь, через много лет возвращаясь к прежде написанным книгам, могу вновь сказать с полной ответственностью, что Дон Кихот создан не так, как я писал в «Теории прозы».

Искусство переживает время, изменяет адреса. Ему нужно познание картины, и близкой и далекой.

Трагедии Шекспира были сыграны на дворах гостиниц, при смене развлечений. Потом показывались сражения медведей с собаками.

Общее — кровь. Недаром Пушкин говорил, что драмы родились на площади и должны остаться на площади.

Преобразиться должна площадь.

Мы не поняли Маяковского, как не понимаем Дон Кихота.

Выбираем из Маяковского куски прямой пропаганды, но борьбу за пропаганду пропускаем.

Высокий, широкоплечий человек с громким голосом, с голосом сокола, голосом лебедя, Маяковский поневоле вспомнил «Слово о полку Игореве».

Певец накладывает руки, которые, как сокола, опускает на стадо струн.

Записываю для наслаждения:

«О-ГО-ГО» могу —
и — охоты поэта сокол —
голос мягко сойдет на низы.

Поэзия и проза создается ощущениями превосходства над противоречиями.

Журавли в небе прекрасны.

Но странно, сокол, падающий на журавлей, прекраснее.

Как страдал Лев Николаевич Толстой. Струны его полей лежали там, где уже была музыка других струн — прежде перепаханные поля.

Вставала рожь, и по полю ржи проходила крестьянка. Длинная юбка ее, сбивая росу, оставляла след свой, как подпись труда на поле.

А земля своя, тульская. Поют соловьи в дубраве, и прикупает Толстой землю и записывает в дневнике: «...поют соловьи и не знают, что они теперь не казенные, а мои собственные».

Вот так на струны своего сердца падает сокол совести.

Маяковский писал когда-то: один я не могу понести шкаф, тем более несгораемый.

Носят люди великие тяжести и не могут решить, как зазвучат струны.

Когда мучает их какой-то единственный вопрос.

Слова не говорятся.

Они проживаются — переживаются.

Гамлет переворачивает страницы своей жизни; именно поэтому для него слова — это слова, слова, слова.

Слова, они приносятся из глубин, как будто вырванные с корнями, с куском леса мыслей, леса мозгов, в котором они живут и сталкиваются.

Мы не знаем судьбу слов, среди которых живем.

Но Толстой знал, как добраться до глубины смысла, до ощущения предмета, он умел уходить на великую дорогу засловья.

3. СКАЗКА И СЛОВО

Слово само не плачет и даже не всегда ориентирует.

Страдает и радуется человек и в любом положении хочет понять, что же надо делать.

Анализируя слово как таковое, мы ничего, или почти ничего, не узнаем, как и почему страдает Гамлет.

Ничего не узнаем о том, что случилось в доме его, Гамлета, и кто брат Ореста, а значит, брат Гамлета,— а это Треплев.

Об этом прямыми цитатами из текста «Гамлета» сообщается в пьесе «Чайка».

Анализируйте не слово, а систему слов: мысль, оторванная от обстоятельств произнесения, то есть оторванная от души человека, от того лабиринта сцеплений, куда она погружена, а, это есть жизнь,— такая мысль «страшно понижается».

Снова цитирую Толстого — в отрывках и пересказе.

Слова лишь только эхо событий человека и, вырванные из этого контекста, обесцениваются, наступает инфляция слова.

Но каждый человек говорит на своем языке, то есть душу свою облекает в слова,— свои.

Переходя к общему, можно сказать, что подобное явление существует и в отдельной национальной культуре.

Одна национальная культура отличается от другой культуры особенностями своего понятийного строя, тем, как она обращается с миром действительности, делит его, как она его расчленяет и как она обращается и с каждой такой частью, и с единством этих частей.

При сравнении, при сопоставлении, сближении различных национальных характеров, то есть при сближении различных понятийных и одновременно как бы по-разному чувствующих систем, при сопоставлении, другими словами, разных слепков с действительности, возникают удивляющие

вещи, реальность которых, в свою очередь, обладает и явной реальностью, и условностью, как бы снова нереальностью.

После такого поневоле краткого, но необходимого предисловия переходим к рассказу о китайской новелле.

Китайская новелла. Подступы

Каждая вещь входит в свою пару.

Китайская пословица

I

Про китайскую литературу великий знаток Китая академик В. Алексеев писал, что она входит в мировую «не только как эпизодический или единичный номер в серию. Если правда, что классические литературы Греции и Рима, легшие в основу современных европейских литератур, могут считаться мировыми по своему значению, и если правда, что выросшие и расцветшие под их влиянием литературы Европы в свою очередь влияли одна на другую, становясь, таким образом, сами мировыми, то не меньше будет правды в утверждении, что китайская литература есть мировая по своему значению».

Китайская литература не влияла на весь мир. Но и великие литературы Запада не влияли на весь мир. Китайская поэзия выросла, не подозревая о западной, она дошла до нас — только недопонятая.

Перед нами литература иного строя, иных закономерностей. Мы должны приучиться смотреть на европейскую литературу как на часть построения будущей действительности мировой литературы.

Европейская литература развилась, мало зная литературу Востока, и теперь, вслед за развитием живописи, достигается некоторая всемирность; всемирность узнавания.

Китайская литература имеет трехтысячелетнюю историю, свой понятийный склад, и поэтому она имеет свои глубокие противоречия и свой как бы второй план, который часто не может быть понят нами.

Единство художественного произведения в правильном приближении может быть понятно только тогда, когда мы знаем и тот фон, ту почву, на которой создано это произведение, на которую оно опирается, с которой оно спорит, противопоставляя новое старому, которое его породило.

Сейчас в истории и теории литературы мы знаем лишь отдельные голоса, как будто вырванные из диалога, который еще не состоялся.

Прежде всего должен сказать, пишу только как читатель китайской литературы.

Я нахожусь на самом краю ее читательского знания, в том состоянии, про которое когда-то древние говорили, что познание начинается с удивления.

Удивляться приходится много и разнообразно, но, удивляясь, не надо переносить законы своей по-своему познанной литературы на литературу еще не познанную.

В то же время надо видеть, в чем единство истории человечества.

Ее успехи кажутся различными корнями одного великого уравнения.

II

Китайская история протекает с большими перерывами, правильнее — толчками, которые мы еще не умеем заполнить и понять.

Был Китай, и был Рим, между которыми сообщений как будто не было или они были единичными.

Между ними была культура Средней Азии со своей архитектурой, со своим действием и как бы в первый раз возникшей системой звукозаписи, которая, вероятно, соединилась с записью движения руки музыканта по грифу, которое укорачивало или удлиняло звук.

Движение руки между двумя полюсами звука превратилось в запись, как будто претендующую на реальность.

Мне кажется, что так и возникла музыка, записанная музыка, еще пока не существующая вне инструмента.

Китай осуществился вне какого-либо соприкосновения с Европой, хотя в VI веке н. э. монахи принесли в Византию личинки тутового шелкопряда, спрятав их в посохи.

Наше летосчисление кажется нам единственно правильным, единственно существующим. Но вот культура, которая реально существовала и не соприкасалась с нашей.

Говоря об этом, понимаю, что я не специалист-востоковед. Я вижу что-то, чему отвечаю как читатель.

В 316 году Северный Китай подпал под власть кочевников. С этого времени обе половины страны, северная и южная, стали жить обособленной государственной жизнью. Начался период северной и южной династий.

Е. Д. Поливанов говорил мне, что северному и южному китайцу, для того чтобы объясниться, нужно иногда писать знаками, которые много древнее их говоров.

В VII веке, когда славянские племена еще не настаивали на своем существовании в истории, было государство Тан.

В сказочной условности его культуры были существенные отличия от привычных нам форм.

Северный Китай был захвачен кочевниками, но к VI веку это была уже единая империя.

Пришельцы-кочевники почти полностью к этому времени ассимилировались.

Наступила эпоха Тан, примерно VII—X веков, к середине времени расцвета которой и относится расцвет так называемой танской новеллы.

Для того чтобы европеец мог понять сказочные царства Китая, нужно, на мой взгляд, представить следующую ситуацию.

Существует некий зрительный зал, на сцене происходит действие, но актеры — не люди. При этом на сцене много персонажей, есть оборотни.

И сценическое существование и существование зрителей равно реальны.

Чем отличается сказочность Китая от европейской?

Тем, что фантастический мир не только называется, он подробно описывается. Как бы очеловечивается.

Могущественный дракон, живущий во дворце Божественной пустоты, в разговоре со смертным не торопится, не забывает кланяться и ждать ответных поклонов.

Китайская сказка описывает не просто факт бытия; невероятное дается не только как возможное, а как существующее.

Если в европейских сказках мы встречаем «помощных зверей», которые устраивают дела своих хозяев, например кота в сапогах, то этот мир заранее задан как бы игрушечным. В китайских сказках этот мир задан как чрезвычайно важный, справедливый, чем-то уравновешивающий реальность.

В нем несколько раз встречается гетера, превращающаяся в животное, и ученый, провалившийся на экзамене. И они великодушны.

Юноша потратил на гетеру столько денег, что совершенно разорился, но когда она встречает его нищим, то чувствует себя морально обязанной ему помочь («Красавица Ли»). Он подобран этой сомнительной для нас, добродетель-

ной неустроенностью жизни сказки, которая корректирует бытовую жизнь и украшает ее, подробно перечисляя материалы, из которых построен подводный и потому как бы несуществующий дворец, материалы, известные народу только по названию, но являющиеся бытовыми в другом мире, существующем в сказке.

Европейская сказка рассказывает нечто, что имело место раньше или будет потом. Это превращение.

Фантастика китайской сказки утверждает два возможных бытия и быта: мир смертных и сказочный мир, причем в обоих мирах много воюют, там существуют отставленные полководцы, проигранные сражения и провалившиеся на государственных экзаменах молодые ученые. Они поддерживают разговоры со сказочными существами.

Это больше чем беседы со сфинксами или с ожившими мумиями.

Это утверждение желаемого как существующего, причем достоверность рассказа словно бы подтверждается тем, что в конце новеллы есть ссылка на то, откуда новелла пришла к рассказчику.

Сказки «заадресованы». По этим адресам почта могла бы разносить письма.

Так происходит утверждение необходимости нереального, или, вернее, изменение времяожидания во времясовершение, и утверждение нравственности сказочных существ, которые у нас по снисходительности как бы одомашнены, приручены поневоле, они появляются у нас дома и имеют лицензии не дальше детской.

В Китае они существуют как данность.

Танские новеллы — не новеллы в обычном смысле и не сказки, рассказывающие о переезде в другие, нам неведомые страны, это новеллы, утверждающие другую нравственность.

Очеловеченные драконы очень справедливы с людьми.

Русские сказки обычно начинаются так: «В некотором царстве, не в нашем государстве...» В этом государстве идет обычная жизнь — люди пашут землю, женщины варят пиво, а если действие происходит в царском дворце, то не варят, потому что подразумевается, у царя все есть.

В танских новеллах, по времени приблизительно совпадающих с былинной Русью, существуют оборотни, главным образом лисы.

Этот сказочный мир доступен не для всех, но реален.

Как попытка подобного построения существует «Крысолов» Грина, написанный в доме на Невском проспекте; там

находилась топящая камины какими-то брошенными банковскими бумагами компания «Серапионовых братьев».

У Грина изображается государство крыс, вполне реальное; государство это занимает наше пространство, наши три измерения.

В русских сказках есть оборотни, но они «оборачиваются», их можно расколдовать, что удачно получается в арабских сказках.

В китайских сказках этого нет. Оборотни, населяющие их, никогда не меняют формы своего существования. Они так и остаются жителями того мира.

В китайской литературе часто фигурирует человек, провалившийся на экзаменах (в Китае, чтобы стать чиновником или занять важный пост, требовалось сдать экзамены). Один из таких неудачников, попросив приюта на ночь, попадает в прошлое («Путешествие в далекое прошлое»).

Оборотни главным образом лисы. В поэтической новелле «История Жэнь» рассказывается о том, как лиса-оборотень Жэнь любила бедного человека по имени Чжэнью. Новеллу заключают такие слова: «Даже оборотни и те испытывают человеческие чувства! Столкнувшись с насилием, они не теряют целомудрия; следуют за человеком даже под страхом смерти. Не в пример некоторым теперешним женщинам» [1].

Жэнь отличалась от женщин тем, что носила купленные платья и никогда не шила себе никакой одежды. Не могла. Но иногда она превращала какие-нибудь развалины в дом и там принимала гостей.

Лисам грозит опасность от собак.

Жэнь погибает, растерзанная охотничьими псами. Чжэнью хоронит ее останки и ставит над могилой «деревянную дощечку с надписью».

Собаки следят за лисами и истребляют их. Так в жизнь включается безжалостность.

В Китае как будто есть народ, который произошел от лисиц.

Бледные оборотни с некитайской нравственностью принадлежат, быть может, к этому племени.

В танском Китае явно существует несколько нравственностей, при этом судьбы женщин рассказываются подробнее, чем судьбы мужчин.

---

[1] Танская новелла. М., 1955, с. 26. В дальнейшем ссылки на эту книгу будут даваться в тексте, вслед за цитатой.— *Ред.*

В Танском государстве соединился Северный и Южный Китай.

Но соединяются не только части страны, соединяются существа — и существа разных способов бытия — люди и оборотни. Последние отдают людям свое время, свою жизнь, а те не могут уберечь их от собак.

Интересно при этом построение пространства.

В русских сказках, например, зверь живет в пространстве человека.

В китайской новелле рядом с жизнью и миром людей существует жизнь и мир волшебных существ.

Некий Лю И, провалившийся на государственных экзаменах, встречает у дороги девушку, которая пасет овец. Девушка была красива, но очень печальна и «одета как служанка». Лю И пожалел ее и вызвался ей помочь. Выяснилось, что девушка младшая дочь Дракона, владыки озера Дунтинху, девушка неудачно вышла замуж за второго сына духа реки Цзин, а бараны, которых она пасет, на деле раскаты грома, у них был «свирепый взгляд и смертельная поступь», страшная «манера пить и жевать... но шерсть и рожки не отличались от тех, что у обычных овец».

Девушка просит Лю И отнести записку ее отцу Дракону, который живет в одном из самых больших озер Китая. Попасть в озеро довольно просто — нужно найти апельсиновое дерево, известное местным жителям, «снять свой пояс, привязать его к дереву, а затем три раза постучать по дереву; за тем, кто ответит, можно следовать без всяких колебаний» (с. 32).

Лю И все исполнил и попал в подводное царство, которое ничем не отличается от царства земного.

Там есть дворец Божественной пустоты, где живет отец девушки, причем все действия совершаются естественно и правдоподобно, не вызывая удивления ни у смертного, ни у духов тем более.

В итоге Лю И женится на дочери Дракона, становится бессмертным и говорит своему двоюродному брату, у которого сломалась карьера и которому он дает 50 пилюль, каждая из которых может продлить жизнь на год:

«Когда эти годы истекут, переселяйся ко мне жить. В мире людей незачем долго жить, это приносит только горе» (с. 45).

Правдоподобие истории подтверждается ссылкой на личность рассказчика.

Здесь многое похоже на «Декамерон», отличие в том, что

у Боккаччо существуют только реальные страны, города, улицы, а здесь не менее реальны сказочные государства, со своими порядками и нравами.

Может быть, происходит это оттого, что в Китае часто менялись правительства, его тысячелетняя культура многослойна.

Это донациональная древность и донациональная нравственность, которая дается как противопоставление существующему, существующей сейчас нации.

При этом происходит неожиданное возвышение женщины.

Эпоха Тан была не единственным временем расцвета китайской новеллы.

Эпоха Мин, династии которой были правителями Китая с XIV по XVII век, развивается после нашествия монголов, которое принесло собственно Китаю много бед.

Монголы прошли по огромной стране как железный гребень проходит через шерсть.

«Новелла о верной жене» начинается стихами, которые зовут нас «стезею справедливости и человеколюбия всегда помнить о верности долгу».

Жил человек по имени Чен Ван Ли. Юношей он попал в плен к монголам, которые приняли его за лазутчика. Свой плен он принял со смирением, как в Библии Иосиф Прекрасный принимал египетский плен. Чен Ван Ли ежедневно видел, что монгольские полчища, как ураган, срывающий листья с деревьев, уничтожают все в Китае.

Начальник, в плен к которому попал наш повествователь, был сам китаец на службе у монголов. Этот человек возвысил пленника и дал ему в жены молодую китаянку — служанку своей жены. После брака молодая женщина сказала своему мужу, что она мечтает о побеге. Чен Ван Ли донес на свою жену, он думал, что хозяин испытывает его верность. Женщину хотели жестоко бить плетьми, но помиловали по просьбе хозяйки.

Прошло несколько дней. Жена опять уверяла мужа в своей верности.

Повторила, что надо бежать! Муж вторично донес на свою жену. Ее велели продать в публичный дом, но случайно продали одному старому человеку, который хотел сделать ее своей второй женой.

Она стала рабыней и выкупила сама себя непрестанной работой.

Женщина была двадцать лет верна своему мужу, который дважды ее предал, и ждала его; он, наконец, ее разыскал.

В новелле рассказано не только о верности: она — новелла о страхе. Муж даже не обвиняется новеллистами, страх перед монголами тяготел над миром. Монголы съедали все, что могли разжевать. Они были объединены в войска невероятной силы и не знали иных добродетелей, кроме верности знамени.

После того прошло много времени.

Монголы были сперва растворены, а потом изгнаны.

Национальная старина робко, но по-своему вернулась в Китай.

Так после многих страданий народа появилась китайская династия Мин. Рассказы о монголах стали историей. Пришельцы потерялись среди сотен миллионов китайцев. Но оставили какие-то следы, полустертые предания. В Китае продолжали читать те же книги, которые читали уже тысячелетия.

Народная новелла XI — XIII веков вобрала в себя и буддийскую литературу, и записи старых сказок. До монгольской династии развивалась проза, которую называли хуабэнь, при минской династии Ни-хуабэнь. Это тоже стало как бы фольклором. Фольклор, создаваемый людьми, знающими письменные литературы. Эти новеллы распадаются и создаются снова и снова.

Они создаются рассказчиками, и рассказчики присутствуют в рассказе. Мы слышим их голос, они вступают в сказ как хозяева, предлагают вниманию слушателей стихи, параллельные новеллы и в то же время опираются на народный рассказ.

Существовали конспективные записи старых сюжетов. Старые записи новелл используются как своеобразные концепции, они как бы переводились на новые события.

Нередко танская новелла бралась минскими рассказчиками в неприкосновенности, изменялся лишь язык изложения.

Время упадка эпохи Мин (XVI — XVII век) было переломным в истории феодального Китая, когда, по выражению Ключевского, «скрепы феодального общества оказались сломанными».

В известном смысле слом феодального строя Европы и Китая как бы совпадает; по крайней мере, в общих чертах хронологической канвы.

Крестьянские войны начала XVII века привели к падению династии Мин.

Наступило время эпохи Цин.

Наступает расцвет так называемой китайской городской повести.

Фольклор принято представлять, как нечто массивное, причем эта масса инертна.

Между тем даже у Толстого его фольклорный Платон Каратаев подвижен. Замечание Льва Николаевича о том, что все солдатское, наносное в его характере быстро исчезло в плену, говорит о том, что Платону чужд солдатский фольклор, который во все время был сильно снабжен пародийно усиленным и весьма реально взятым эротическим фоном.

Женщины в казарму не допускаются, но упоминаются в ней постоянно и окружены неким ореолом.

Когда Пьер Безухов отмечает, что Платон не мог повторить только что сказанную мысль и говорил другую пословицу взамен прежней, это свидетельство того, что фольклорный материал у Платона не разрезан. Для него фольклор — дорога, не имеющая столбов, времени и существующая во всех своих частях одновременно.

Я начал издалека потому, что в полуфольклорном рассказе «Золотой угорь» рассказывается о том, как некий человек, не выпустивший пойманного им угря, заговорившего с ним человеческим голосом и просившего, подобно известной у нас Золотой рыбке, отпустить его за вознаграждение, был наказан самым реалистическим образом — «изведением» своего рода.

Новелла интересна хотя бы этим введением фольклорного куска в более чем реальную новеллу, которая вполне могла бы быть включена, например, в «Декамерон».

Герои как фольклорных, так и реалистических рассказов совершают то, что могут совершить. Они занимают свое место в мире.

Фольклор имеет свои законы. Каждый персонаж занимает определенное место в мире и не может быть одновременно и праведником и насильником. У него есть своя «социальная роль», с которой связано некое «ожидание» читателей или слушателей повествования.

Нужно сказать, что существуют мифологические произведения с соответствующими героями — и фольклорные, имеющие разнообразные решения проблем.

В «Золотом угре» дочь Цзи Аня, человека, не отпустившего владыку пруда Золотого Сияния обратно в воду, дважды неудачно выходит замуж, потом попадает в наложницы к одному чиновнику, который затем продает ее в певички; все эти перемены ее семейного статуса сделаны очень аккуратно, судьба женщины, переходившей из рук в руки, не вызывает удивления ни у рассказчика, ни у слушателей. Это явление мало выделено, в нем нет места для испуга. Женщина при этом не теряет головы.

Фольклорный мир существует в китайской прозе, так что его включение не оговаривается. Он дается столь же реальным, с теми же обычными житейскими удачами и несчастьями.

Лисы могут жить с мужчинами и быть преданными женами — друзьями.

Китайской прозе свойственна как бы всеохватность: люди могут жить в нереальном мире и оборотни спокойно уживаются среди людей.

Понятие реальности, конечно, существует, но она иная, чем в русских сказках и русской прозе. Такие включения нереального в реальное показывают, как мне кажется, что мы имеем дело с еще не рожденной прозой, которая живет с иным толкованием введения материала.

Золотой угорь явно фольклорен. Он определенен. Он может не только говорить, он может проклинать людей и изменять их судьбы, в данном случае целой семьи.

Золотой угорь появляется в своем фольклорном царстве; но люди в этом царстве не расспрашивают, а просто слушают рассказчика, который мотивирует съедение угря отсутствием продуктов в доме покойного Цзи Аня.

Владыка пруда Золотого Сияния съедается как обычная рыба и потому несет черты реальные и сказочные одновременно.

Это не Золотая рыбка Пушкина, это фольклорный Дракон со своими правами, и в этом контексте он изображает ошибку неверия в иной мир.

Неудачник Цзи Ань виноват не только в том, что он не отпустил говорящую рыбу, но и в том, что не обратил внимания на то, о чем рыба говорит. И разговор его с женой, зажарившей угря в его отсутствие, реально ворчлив.

Изумления не прибавлено.

Это едва ли не главная особенность китайской бытовой прозы — реальность части героев и введение остальных героев из иного мира.

Часть новелл написана после маньчжурского завоевания. Сменилась династия, изменились границы государства, какие-то формы государственной власти. Но это никак не отражается в литературе — нравственность не изменилась. Новая реальность существования страны принимается.

Несколько повестей рассказывают об удивительно ловких ворах. В стране существуют шайки разбойников, имеющих в городах и селах многочисленную клиентуру, исчисляемую сотнями и тысячами человек. Наверное, это реально для эпохи завоевания Китая.

Границы сломаны, нравы не изменились, в них только включены новые элементы — маньчжуры.

Возможно, факт включения материала прежних эпох в жизнь внезапно завоеванного государства обозначает как бы отыгрыш, патриотическое настаивание на том, чего нет, что было и должно быть снова.

Поэтому отчетливо сделанные поступки воров и добродетельные разбойники Китая не должны нами расцениваться так, как мы расцениваем разбойников Шиллера. Эти люди выходят по ночам из запутанных дельт больших рек, они недоступны для правительства, и поэтому их деятельность в процессе выслушивания или чтения новелл как бы прощается.

Старая нравственность снята, новая не принята.

В многочисленных новеллах победители-маньчжуры не упомянуты. Они призраки, снятые энергией сюжета, тем, что погибло несколько человек, спрятанных от властей. Убийство это не оценивается как безнаказанность, как нарушение какой-то нравственности, просто нравственность в новеллах закрыта бытом.

В буддистских монастырях развратничают, пьют, доводят людей до смерти. Преступны все.

Бытовая нравственность события просто снята, забыта.

Маньчжуры не должны считаться реальным явлением Китая того времени. Это своего рода мораторий прошлого.

Нравственность не должна поддерживаться штыками, в таком виде она не существует.

Мне кажется, что, по крайней мере, часть китайской прозы XVII века — занятие побежденного народа. Представьте себе, что в занятой французами Москве происходит нечто, являющееся предметом разбирательства французского суда или трибунала. Но это не интересует, не это может интересовать город.

Наполеон как бы призрак, сон. Он не всамделишный, как говорят дети.

Но забудем, что в описываемое в новеллах минское время Европа переживает расцвет науки.

В Китае существовало три главные религии — даосизм, конфуцианство и буддизм.

В Китае того времени многое знали, но не хотели ни на кого смотреть, не хотели смотреть по сторонам. Знали европейцев и берегли ироническое отношение к ним.

Поэтому нельзя сказать, что это государство без патриотизма, без героизма. В то время когда китайцы сражались в Красной Армии, мы видели широкое спокойное вдохновение патриотизма. Это сумел показать в своем «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванов.

За сюжетами китайских новелл стоит история народа, который принял их и, вероятно, не раз переделывал.

Новеллы предназначены для чтения, для выбора, поэтому писатели и читатели давали разные оценки и в то же время избегали их.

Вместе с тем, сопоставление новелл может быть ближе понято русским читателем, если он вспомнит, что в «Невском проспекте» истории художника и молодого офицера только один раз сюжетно пересекаются, когда герои встретились на проспекте. То есть это две самостоятельные новеллы с единством места происшествия. Они существуют в своем противопоставлении.

Их единство основано на единстве морального отношения.

Если в европейской новелле с определенной силой выявляется связь событий и единство героев, то в китайской новелле композицию определяет сопоставление по сходству. В каждой новелле существует несколько новелл, из которых одна развита более подробно и событийно расчленена, имеет свои перипетии, а другая как бы является, с точки зрения нашей прозы, необыкновенно разросшимися эпиграфами.

Возьмем новеллу «Игрок в облавные шашки». Основной конфликт, который вложен в это произведение,— мысль о том, что достойные пары соединяются внезапно. Судьба завершается в уготованные сроки по древней пословице: «Каждая вещь входит в свою пару».

Новелла начинается стихами. Потом рассказывается о случае, точно приноровленном к одной беседке, называемой «Беседкой цветущего благоухания».

В этой беседке надо было обновить иероглифическую надпись.

Но ведь иероглиф не только знак, он является носителем собственной, своей каллиграфической красоты.

Китайская живопись является как бы развитием иероглифа. Письменный знак развертывается, расцветает, комментируется реальностью жизни. Почерк присутствует в живописной картине как способ увидеть того, кто это пишет, кто это сделал.

Ждут человека, который восстановит надпись. Он запаздывает. Приехала певица и шутя,— так как у нее не было кисти, то она платком,— написала несколько иероглифов. Ждут мастера. Мастер приезжает и поражается красоте почерка. Он не заменяет написанное, но так же платком пишет продолжение поэтических фраз.

И почерки совпали. И тогда люди влюбляются друг в друга. Мастерство соединяет людей.

Дальше рассказывается о том, как знаменитый игрок в облавные шашки, по-нашему скажем — чемпион шахматного дела, добивается любви женщины, которая славится в том же роде искусства. Как он преодолевает ее волю, подчиняет себе. Подчиняет себе потому, что они занимаются одним делом и понимают одну и ту же красоту.

В этой новелле женщина и мужчина тоже связаны искусством.

Фантастическое в китайской новелле рассказывается как реальное.

Новелла «Богиня морских вод» тоже начинается со стиха. В стихах сказано, что в древних преданиях нет небылиц.

Идет анализ разных историй про духов. Это как бы конспекты, как бы зачины, выбор — о чем бы рассказать. Потом рассказывается история морской богини.

Молодой купец разорился. Он и его брат, боясь насмешек, уходят из своего города, живут плохо, мерзнут. Но к купцу являются прекрасные видения. К нему приходит женщина, которая говорит купцу, что она связана с ним судьбою, что бояться или кричать бесполезно, надо знакомиться. Комната оказывается преображенной. Женщина говорит, что она не оборотень, она — дух; про встречу с ней нельзя рассказывать. Если купец расскажет, то будет беда. Человек утром просыпается преображенным. Он часто и радостно встречается с женщиной. Она показывает ему богатство. И спрашивает его: «Ты хочешь этого?» Купец, он

хочет золота. Но женщина говорит ему: «Золото ли тебе потребно или серебро — торгуй, а я буду направлять и помогать тебе».

Начинается история удачной торговли.

Женщина потом оказывается морской богиней, подсказывает купцу, чем сейчас торговать: ревенем, шелком, белым материалом,— каждый раз она предвидит, что пойдет: фантастическая повесть оказывается повестью о торговой удаче, о понимании спроса.

Эта повесть более чем реальна. Вот так в городе, описываемом Марко Поло, купцы представляли себе фантастическое как существующее и уходили за ним через океан к берегам Аравии и через горы в Индию. Удача купца, удача на дальних дорогах, с большим барышом — это душа тогдашнего Китая, торгового, предприимчивого, трудолюбивого.

Фантастична здесь любовь, фантастична потому, что советчица — дух.

Новелла эта снабжена стихами в начале и в конце. Стихи являются как бы эскортом, охраной этого повествования.

Китайская новелла XVII века полна диалогов, сюжетных подробностей.

И, мы видим, она бытовая; быт совмещен с фантастичностью. Показывается в основном городская жизнь. Женщины в новеллах — жены, наложницы, певички, монахини. Они как бы носят разные знаки на своих эполетах.

Мужчины молоды и, как правило, находятся как бы вне времени.

Так, мальчики, сидящие с одноклассниками за одними партами, не замечают черной доски, которую Державин сравнил с рекой времени, река времен смывает события.

Китайская литература непрерывна и подвижна, но мы не всегда понимаем законы смены этих форм.

Китайская литература не только выражена в китайской письменности, в иероглифах. Она основана одновременно на своеобразном, как бы иероглифическом мышлении, на сопоставлении понятий. В этой литературе, решаюсь сказать, предмет как бы преобладает над действием, над глаголом: это литература в основе своей зрительная.

Мы считали, что Китай — это страна вечных преданий. Это верно.

Но Китай страна борющихся преданий. Законы — как будто навсегда установленные законы, установим точный

смысл слов,— конфуцианство как бы тысячелетия борется с иным пониманием мира, с поэтическим, заново даваемым восприятием человечества.

Но поэтическое не побеждается в этой борьбе. Оно остается увлекательным и даже обольстительным.

В одной древней китайской книге, которую цитировал академик В. Алексеев в статье «Учение Конфуция в китайском синтезе» [1], основатель классической китайской философии говорил:

«Если названия вещей не будут выправлены, слова не будут послушны. Если же слова не будут послушны, то дела не будут делаться, как следует. Если дела не будут делаться, как следует, то образцовое чинное поведение и образцовая торжественная музыка не будут процветать. Если они процветать не будут, то наказания виновных людей не попадут в точку правды. А если так, то народу некуда будет девать свои ноги и руки...»

Новое появилось в обличье старого, а эти старые словесные маски были обманом; требовалось приступить к «выправлению слов». Конфуций говорил: «Ведь если государь не будет государем, а подданный подданным, отец отцом, а сын сыном... то сколько б у меня ни было зерна, удастся ль его съесть мне?»

Патриархальные отношения государства стали только масками грабежа. Конечно, это можно сказать мягче. Нужно было установить порядок, причем такой, чтобы слова не скрывали смысл этого порядка, нужно было установить и точность соблюдения норм поведения. Это получило название «ли».

«Ли — это нормы поведения личности в едином государственном организме, это обязанности каждого члена общества, определяемые местом этого члена в жизни государства и семьи» [2].

Когда Гегель предупреждает молодого человека о стене, о которую он расшибает свой лоб, то, оказывается, за много времени до Гегеля то же самое говорил Конфуций; надо признаться, что речь Конфуция выглядит гораздо более красивой.

Народ жил своей жизнью, пел свои песни. Эти песни надо было узнать и «выправить». Со временем была учреждена музыкальная палата, которая должна была привести в

[1] Восток, кн. 3-я. М.—П., 1923, с. 138.

[2] Из древних китайских песен. М., 1959. Предисл., с. V.

известность народные песни для того, чтобы на их основании составить гимны и песнопения для государственных обрядов.

В палате, получившей название Юэфу, служило до 800 чиновников одновременно.

Но, повторю, поэтическое не побеждается в этой борьбе.

Величайший китайский поэт Ли Бо — не только поэт, известный каждому человеку в Китае, но он в то же время человек, преодолевающий всякие традиции. Он так непохож на остальных людей, что новеллы и все сказания говорят о нем как о небожителе, который покинул небесный мир за какой-то проступок.

Ли Бо — верный друг, он великий ученый, понимающий не только китайские иероглифы, но и знаки других племен, хотя они похожи для незнающего человека на следы птиц, оставленные на песке или снегу.

Ли Бо великий поэт, но он пьяница, презирает двор, он заставляет знатных людей, которые не признали его талант, снимать с него сапоги. Император вытирает ему рот драгоценным платком. Ли Бо покидает двор. Он умеет легко приходить, легко уходить. Он нарушает все законы, установленные для людей, не нарушая в то же время смысла нравственности. И, презрев все, улетает наконец, по преданию, на небо на усатом ките.

Прекрасный, самый строгий поэт, понимающий отношение вещей, отношение иероглифов, человек самого простого ви́дения мира в то же время является человеком всенарушающим.

Процитирую две песни, из тех, что записаны 800-ми чиновниками для исправления.

Чиновники сделали доброе дело, составили свод песен; исправления не состоялось, династия сменилась.

Я сбросила юбки
И пояса не завязала
И, брови подкрасив,
В переднем окне показалась.

Рубашка из шелка
Легко продувается ветром,
За эти проделки
Ругаю я ветер весенний.

Вторая песня:

Сняла я зеленый
Парчовый убор торопливо,

И юбку двойную
Уж приготовилась снять,
Ослабила пояс,
Что стягивал мне поясницу,
Но нет никого,
Кто б помог мне раздеться сейчас.

Послушайте третью песню:

Кто сможет не петь,
Когда мысли печальны?
Кто сможет не есть,
Когда голоден он?
Закатится солнце,
И я прислонюсь к своей двери
И жду огорченно:
Не вспомнишь ли ты обо мне?

Через тысячелетия Толстой в «Анне Карениной» говорит устами своей героини, что любовь подобна хлебу для голодного.

Китайская поэзия обладает особой поэтикой и ритмикой.

Эта поэтика вещественна, основана она на взаимоотношении предметов и на привлечении дальних ассоциаций из бездонной китайской истории. Эти ассоциации дают второй и третий план коротким стихам.

Если китайское изобразительное искусство в какой-то степени входило в пределы знания европейца, то китайскую литературу не знали почти целиком. Только сейчас возникает общее искусство человечества, и для нас китайская поэзия, древняя, развитая, глубоко разработанная, кажется целинными землями, просторными, как стратосфера.

Литература мира слагается, как мне кажется, в своеобразные кристаллы, отражая действительность. Промежуточные формы пересоздаются путем отбора наиболее доходчивого материала, наиболее занимательного, наиболее удивительного.

Новеллы Китая иногда напоминают новеллы «Декамерона». Но это не только рассказы об иной жизни, это рассказы, по-иному составленные.

Иногда мне китайские новеллы своей многоплановостью напоминают сюжетные приемы новелл молодого Гоголя — «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Фантастика существует, но существует рядом с реаль-

ностью, ощущается, скажу это слово, как запасная реальность.

Фантастика, существующая в этих новеллах, как бы отодвинута.

Существует много новелл с оборотнями, главным образом лисами, змеями, покойниками. Оборотни имеют своих слуг. Они принимают образ женщины. Они влюбляются, они верны, но они приносят несчастье.

Это как бы Манон Леско, но Манон Леско — оборотень.

Рассказы об оборотнях есть и в европейском и арабском, вероятно, во всех фольклорах.

Напомним андерсеновскую девушку, которая ночью превращается в жабу; братьев, превращенных в лебедей, и русалочку, которая обратилась в женщину.

Рыбий хвост обратился в ноги, но ступать по земле этими ножками мучительно, как будто они идут по отточенным ножам.

В русском фольклоре обращаются люди в змею, коня, в лягушку, овцу, птицу, утку, в березу, щетку, яблоню, веретено.

Обращения широко распространены в арабских сказках. Обычно герой обращается колдуньей в животное.

В «Тысяче и одной ночи» целый город обращен в цветных рыбок, их только потом расколдовывают.

Оборотни китайских сказок, как кажется мне, отличаются от оборотней других литератур тем, что оборотень не расколдовывается. Царевна-лягушка, царевна-лебедь, и люди, обращенные в гусей в русском фольклоре, и человек, обращенный в обезьяну в арабских сказках, становятся людьми опять, они не представляют особого племени, навек отделенного от человечества. Они, так сказать, пострадавшие от колдовства, хотя бывают и оборотни-злодеи, в частности и в европейском фольклоре.

Оборотни китайских повестей и сказок показаны не без симпатии, но мы видим не женщину, обращенную в змею, а змею, обращенную в женщину. Эти оборотни часто симпатичны. Змея покровительствует рыбке-служанке, но мир оборотный хотя и вмещает в себя человеческие страсти, но навсегда выключен из мира людей; нарушение обычая обрекает человека на уход из человеческого общества.

Быт китайской сказки очень точен, неизменен, так сказать необратим.

Мир оборотней по-своему прекрасен, но запретен и поэтому безнадежен.

О бессмертных толкуют, но их дела скрыты от глаз людских («Путь к Заоблачным Вратам»).

Мне жаль, я не могу читать этих новелл в подлиннике. Мне жаль, что я не знаю «ни одного китайского языка», как говорил когда-то Поливанов об одном знаменитом лингвисте, хотя я даже и не лингвист.

Обычному читателю китайских новелл кажется, что здесь все иное. Есть ограниченность героев. Это герои не только и не столько описаны литературно. Это герои, созданные писателями многолюднейших городов и народов. Народ уходил и не проверял возможности бессмертия.

Страна разламывалась на Север и Юг, она завоевывалась монголами и маньчжурами, которые не падали с карающего неба, а приходили из северных степей и пустынь.

В громадном пространстве незнаемых земель рождались новые культуры. Письменность в высоком значении этого слова приобретала новое качество. То, что мы называем почерком, становилось каллиграфией, а не игрой. Возникало ощущение жизненности самого знака, который приобретает смысловое значение, противопоставляемое его возможностям.

Эти возможности в китайском искусстве знакового письма иные и, кажется, шире.

Лисы тоже читают под деревьями свои «лисианские» книги с головастыми иероглифами. Люди похищают у оборотней эти книги, а они оборачиваются в людей, оттенки душ которых им хорошо известны, несмотря на то что этих оттенков намного больше, чем драгоценных камней, которыми украшаются дворцы повелителей людей и духов.

Оборотни притворяются сыновьями, обитательницы веселых домов спасают разорившихся ученых и покупают им книги.

В одно пространство входит другое, и люди уже не утешаются только изображением в зеркале. Мир уже не тесен. Дочь Дракона пасет раскаты грома в образе обыкновенных баранов и шлет к своему отцу посла.

Это как бы уменьшенный мир Зазеркалья.

Время укорачивается и удлиняется. Человек узнает, работает и чувствует в разных временах. Это неразрубленное время, необманчивое время.

Время может как бы само двигаться туда и сюда, в то, что нам кажется скукой или потерей времени,— но это только отбросы культуры, не совладавшей ни с течением воды, ни со множеством качеств огня, ни с таинственностью ма-

терии, ни с временем, которое, быть может, само вращает колеса изменений.

И в то же время качества китайского искусства — это относительность нравственности, относительность в отношениях между полами и обнажение грозной запущенности отношений богатства и бедности.

Маньчжуры наступают, люди погибают вместе с государствами, женщина, успевшая прожить с мужем три дня, хранит ему верность ничтожное в масштабах китайской истории время — двадцать лет. И она герой новеллы. Ее муж тоже герой, муж, который относится к этому как к обыденному явлению.

Событийный мир этот имеет свои потолки и полы, стены.

III

Теперь скажу, что считаю недоработанным мое восприятие так называемых танских новелл.

Видимо, в применении к ним даже само слово «новелла» возбуждает законное недоумение. Новелл тут еще нет, есть рассказы, в которых всегда упоминается рассказывающий человек, например:

«В девятой луне года «Чжэньюань» управитель Ли Гун Чуй ночевал у меня в Цзиньань ли, и разговор коснулся этой истории.

Ли Гун Чуй считал ее необычной и написал «Песнь об Ин ин», чтобы сделать эту историю широко известной» (с. 148).

В этих рассказах не утверждается, что данный случай реально существует, указывается, что он либо имел место, либо еще только будет.

Отметим, что в «Анне Карениной» «рассказывание» играет главную роль. Это редкое явление, потому что рассказывание — особенность новеллы. Очень долго новеллы начинались с определения того, кто рассказывает эту историю, кто, так сказать, «хозяин» этой повести.

Для европейцев деятельность людей — это то, что протекает в определенном пространстве и времени, вне которого они существовать не могут.

Мир Китая — это мир многократно меняющийся, где

долины и горы, отдельные люди и целые народы множественно разные.

И эта сложность жизни, многонациональность, неоднородность, до конца не преодоленная и в наши дни, объясняет, почему китаец обращается к чужому, к иносуществующему как к своему.

Он не удивляется невероятному, но он его описывает как возможное, так, как Жюль Верн описывает «Наутилус».

Это не фантастика, просто это не увиденная еще всеми реальность.

Но и в другой реальности человек ищет справедливости.

Время царства Божественной пустоты — это время справедливости бесконечно продолжающегося времени.

Время — это можно сказать только печально — время нашей культуры и в начале ее — оно напоминает парик, притом парик напудренный.

Еще очень давно человеческие существа, для того чтобы стать человеком, научились воевать с величайшими змеями, со сверхтиграми, сверхоленями, и они изображали их, как бы дополняя себя этими изображениями в черных, непроветренных и нетопленых, но вот так украшаемых ими подземных пещерах.

Они научились потом строить шалаш.

Существуют эпохи, которые не столько прожиты, как нарисованы.

Это время создания искусства. Это эпоха замены человека вещами, которые он создает. Это эпоха создания мраморных бессмертных статуй, огромных зданий, храмов, которые так велики, что их еще нужно удваивать изображениями.

Это время драгоценностей, о которых в «Декамероне» говорят мужчины и женщины, увеличивая этим ценность своих других ценностей.

Это время долгих богослужений в громадных храмах.

Перечисление камней, придание им значения талисмана, потому что если не восславить драгоценность, то она будет рядом с тобой, но станет такой мелкой, такой малой, как она и есть.

Время эпопей — это время упаковывания прекрасного в искусстве.

Новые постановления еще только впереди.

Тогда, когда человек, тоскуя, будет стремиться оторваться от земли, увидать вторую, третью оболочку Вселенной,

где он снова окружит себя музыкой и множеством разных шорохов.

Время Возрождения — время драгоценностей и разного рода ценностей и восстановлений легенды о вещах.

Человек, который поет «А мы просо сеяли, сеяли» и одновременно знает, что есть другой голос: «А мы просо вытопчем, вытопчем», этот человек — оптимист. Человек, не только носящий тяжелые доспехи, но ездящий в этих доспехах, утомляющих коня, совершающий бесконечно похожие друг на друга подвиги.

Этот человек боится жить в пространстве, он упаковывает себя событиями в этом пространстве.

Задолго до Возрождения человек овладел камнями, посевами зерен, которые прежде лежали в ногах у великих деревьев и не были замечаемы.

Человек Возрождения — это человек, которому читают книги, чтобы не скучать.

Книги часто рассказывают о не существующих городах.

Человек живет дыханием смены голоса культур.

Китай первый вдохнул — вернее, он повторил дыхание ранней античности, когда люди плавали на легких ладьях и волны подымали ладьи, угрожая им.

Они поднимались, как будто кто-то разгневанный и могущественный хочет потопить путника.

Слово «возрождение» говорит как бы о вторичном рождении, о изменении самого человека. Изменение, которое ощущается как свое возрождение. Возрождение, которое мы знаем, оно на самом деле велико и заключает в себе Шекспира и в то же время Мольера, сцены, дома, шелка, танцы во дворе, танцующих королей, королей, окруженных свитой.

Время Возрождения — время «наполненной» жизни, срисованной жизни, я это написал для того, чтобы передать свое разочарование.

О китайской народной новелле нужно говорить, уточняя слово «новелла».

Возможно, количество читателей при сложности китайской грамоты ограничивалось. Чтение было подсобным способом создания книги.

Но совпадали ли рассказы одной и той же книги?

Возьмем подборку рассказов «Лисьи чары».

Так сказать, ее стержневой рассказ имеет твердое осно-

ванне, каркас. Это рассказ о смешливой женщине, которая, любопытно отметить, сама не лиса, не одна из бесчисленных лис, она родственница писателя, она родственница простых китайцев. Живет она недалеко от леса, тут же похоронена мать одного из рассказчиков.

Случай, который рассказывается, обставлен всеми элементами быта. Человек, студент, ищет место для житья. Попадает на глухих старух, ему приходится говорить громче. У одной из них он встречает девочку, она радостно смеется при виде его, потому что смех ей заменяет разговор.

О лисах рассказывается, что они жадно читают, сохраняют старонаписанные книги.

Рассказов о лисах несколько, но традиционна встреча лисы с молодым человеком, студентом.

Здесь мы тоже видим студента и девушку, и между ними ничего не происходит.

Получается, что в определенном месте Китая живут лисы, все они женского рода, отличаясь от обычных женщин тем, что носят только готовое платье. Следует сказать, что это не специальная история лис; это отдельная, разнонаписанная и по-разному попавшая в печать картина.

То есть общее восприятие всей картины незавершено.

Рассказы, попавшие в печать, литературу, то есть под нажим типографии, они отличаются как бы припоминанием, повторением одного и того же случая.

Хочу этим сказать, что читательский, слушающий клуб этот создавал много вариантов, нащупывая сюжет.

Итак, реализм или условность реализма китайских сказок состоит в том, что сказочный мир существует как бы реально: там живут, умирают, убивают, богатеют, там есть государства, которые воюют друг с другом, там также сдают экзамены по правилам. Туда попадают не все смертные, тут важен случай (история Лю И).

Неясно, и остается неясным: то ли это существующий мир, то ли неосуществленный.

Если вспомнить вышеприведенную аналогию со зрительным залом и сценой, то жизнь на сцене, естественно существующая во время представления, идет одновременно с жизнью зрительного зала.

В этих сказках, как кажется мне, неспециалисту в области китайской литературы, изображается жизнь, много раз изменяющаяся и много раз повторяющаяся по-старому.

Династии, по которым ведется отсчет реальной жизни, в

то же время династии неосуществленной программы, неосуществленного идеала.

Фантастический мир Китая не равен фантастическому миру русских сказок, русской деревни, в которой есть леший, не имеющий права войти в избу и живущий в лесу, есть русалки, но они, как мы видим в творческом изменении этого образа Пушкиным, могут мстить за нарушенное слово.

Правда, Пушкиным эта тема не завершена, мельница развалилась, а с нею были связаны обещания. Так, во время реально-театральной свадьбы князя появляется женщина, которой он обещал счастье.

Напомним, что в обыкновенном ритме, строе русской церковной свадьбы произносились как бы вызовы тем женщинам, которым было что-то обещано раньше. Это уступка преждесуществующему чувству.

Но ведь я говорю о поэтической реальности.

«Русалка» заканчивается тем, что перед князем появляется ребенок, которого он спрашивает: «Откуда ты, прелестное дитя?» А ребенок этот зачат им, и мы знаем, кто его мать, и потому возникает другой, существующий только как требование, райский мир.

Поэтому не будем удивляться построению другого мира в китайской прозе.

Мир, в который можно входить и из которого можно выходить.

Украинский мир Гоголя лишь условно соединяется с Украиной Пушкина.

Мир Пушкина реален, когда слышен крик казнимого Кочубея.

Мир Гоголя может осуществляться лишь при существовании, сосуществовании с украинским миром Пушкина.

«Тиха украинская ночь...» — пишет Пушкин. И мы слышим перенос интонации в этом двойственном сосуществовании на этот, реальный мир.

У Гоголя:

«Знаете ли вы, что такое украинская ночь? Нет, вы не знаете...»

И Гоголь ее описывает заново, анализирует свой мир в песнях, им напечатанных.

Могу сказать, что мир Гоголя так же двойствен, как и в китайской новелле, и этот мир его Украины не завершен.

Это мир несколько демонический, потому что ведьма, овладевшая Хомой Брутом,— ведьма зла. Это мир, покоряющийся заклинаниям, странный мир, нам неизвестный, и мы не знаем, кто такой Вий, убивающий Брута.

Богатырь Тарас Бульба все знает о бурсе, над которой он иронизирует. Он — другой мир, другая реальность Украины. Этот мир пародийно дается и в «Майской ночи», которая повторяет и как бы вытемняет написанное Пушкиным.

Когда Дон Гуан просит донну Анну, чтобы она стала его любовницей, и слышит в ответ: «О, Дон Гуан, как сердцем я слаба»,— то это известное еще Шекспиру преодоление реальной любовью реальных законов общества.

Каменный гость возникает как реально существующий муж. Он обращается к обидчику с вполне законным в данной ситуации вопросом: «Дрожишь ты, Дон Гуан» — и слышит в ответ спокойно: «Я? Нет. Я звал тебя и рад, что вижу».

Каменная и человеческая руки соединяются, и оба — реальный повеса и фантастическое существо, созданное как реализация возможного,— проваливаются вниз, вероятно в церковносуществующий ад.

Пользуясь случаем, продолжим анализ тормозящих включений в романе.

Тех включений, которые позволяют многократно, с разных точек зрения рассмотреть предмет.

Это я повторяю то, что уже было сказано прежде, например в «Энергии заблуждения».

В XVII веке в Китае была издана книга, в русском переводе называющаяся «Возвращенная драгоценность».

Герой одной из новелл этой книги — человек, опять-таки не получивший награду на экзамене, но он ценит себя высоко и на самом деле обладает хорошей техникой в деле связи в одно целое разнородного материала.

Человек, сдававший экзамены по обширной науке, включающей в себя много исторических материалов, оказывается в нищете. Он протестует перед китайскими богами. Пишет стихи о том, что люди, не умеющие писать стихи, часто богаты, а он беден.

И происходит чудо. Боги обращают внимание на ропот человека и говорят, что ему будет дано владение Адом.

Срок дается короткий: полдня.

Человек надевает шляпу ученого, как бы судьи, идет в Ад. Перед ним выстроены все низшие служащие этого учреждения.

Неудачник садится на трон — он оказывается мастером своего дела. Он проверяет кадры Ада и решает, что с такими силами все проверить нельзя. Приносят документы. Он выбирает только имена людей, потерпевших тяжелые кары в последние столетия.

Он управляет круто: понятно — торопится.

Четыре знаменитых, но казненных человека предстают перед ним. Стоит красавица императрица, настолько прекрасная, что про ее красоту говорили больше, чем о ее приключениях.

Она вызывала к себе мужчин, ожидая их при открытых дверях, пламенея.

С нею вызвано три военачальника, которые сперва прославлялись, а потом были объявлены изменниками.

Дела лежали в темном царстве Ада уже триста лет. Дело Первое «О несправедливой казни верноподданных». Названы ответчики. Государыня допрашивается наравне со своими подданными.

Судья, который сумел пробиться в тайное отделение Ада, заявляет, что у него есть награда для неправильно наказанных.

Триста пятьдесят лет неправильные обвинения висели над моим родом, говорит обвиняемый.

Великий судья, соверши теперь суд правильный.

Обвиняемые были обвинены неправильно.

Их потомки будут вознаграждены чинами.

Под видом фантастического разбирательства старых дел на том свете идет пересмотр китайской истории. Прекрасный пример того, как можно связать совершенно различные истории и даже дать читателю или слушателю ощущение, что несправедливость исчезла.

Время как бы пошло вспять. Воскрешается прошлое. Заглаживаются старые ошибки. Восстанавливается правота тех, кто давно погиб. Оказывается, двери Ада открыты.

Искусство может справиться даже с этим.

Вместе с тем в движении искусства в разное время и в разных странах наряду с различными возникают похожие явления.

Если что-нибудь не повторяется, то это даже странно.

Человечество не идет толпой. Оно идет группами, связанными не кровным родством, а сходством выбранных приемов.

Выживают те, которые создают нечто хорошо работающее.

Созидатели топора. Те, кто отбирает среди разнотравья такую удачную траву, что ее можно есть.

Искусство в своем течении приходит к какому-то единству, и смелых открывателей встречают как людей, которые должны были явиться.

Они были как бы уже прочерченными.

Но, одновременно, только тяжелые отличия, тяжелые пробы нового, трудность его отвержения — трудная дорога пробивания, прорастания может сохранить на века создающиеся формы.

Подобное появляется часто.

Разное появляется редко.

Хотя мир достаточно разделен океанами и горами, но он как бы собирается, или, по крайней мере, он может быть собран.

Так, как собирается большая река из маленьких притоков.

Возникает теория заимствований.

Возникает теория однородности в прямом смысле.

Существовал Рим. Существовал долго, сливая разное в единое. Отбирая живучее, совершая несправедливости, кажущиеся заранее продуманными. Подсказанными.

По разрыву существовал Китай.

Они были разделены хорошо, но случайно и страшно.

Моря были еще не исследованы. Ветры не стали привычными.

Скалы не расступились еще перед человеком.

И вот две культуры, два набора решений — китайский и римский — или, точнее, греческий — жили разъединенными.

Потом не сразу, мало-помалу обозначаются своими голосами, а между ними возникают приемы, группы умений Средней Азии.

Это был как бы коридор между двумя культурами, который не обозначается. Становится самостоятельным.

Люди разных культур знакомятся друг с другом, как будто они люди с разных планет, знакомятся через самостоятельный, становящийся самостоятельным коридор.

Возникает, быть может, равная первым двум, третья культура; назовем ее среднеазиатской.

То, что я говорю, кажется поспешным. Кроме того, знаю, что выше уже было сказано про Кушанский коридор.

Но знаете ли вы, что по среднему течению Пянджа открыт греческий античный город?

Античный город с храмами и улицами не может существовать меньше, скажем, чем сто лет; поставьте двести лет.

Легенда говорит, что Александр Македонский дошел до Памира, но краткий вояж завоевателя несравним с культурой, местом ее обитания.

Выезд для ознакомления с новым происходит всегда трудно, иногда случайно.

Так, случайно, Колумб открыл Америку.

Оседлые земледельческие культуры как бы не замечают культуры степей. Культуры, разделенные громадными пространствами.

Степные скотоводы строят свои кибитки из некрепких материалов, но уже имеют свои злаки. И, может быть случайно, создают из отметок на грифах музыкальных инструментов ноты.

Дают этим нотам имена. Имена, которые потом станут международными.

Но камни, разные камни, имеют свои подобия разлома.

Смена трав, смена похожих эпох рождает, создает третьи культуры.

Очень далекие культуры Севера как будто остаются на месте. Северный олень, немногоплодящий и немногодающий молока, потом, в новых культурах, станет священным животным.

И лошадь, уже выбранная для приближения к человеку, лошадь — старший брат осла — порождает странную двойственность Росинанта и осла Санчо Пансы. Мы даже не знаем из романа, имеет ли осел Санчо имя, ведь он второстепенен.

Возможно, что именно у океана, появляется жажда таких отношений полов, которые создают поиск вот именно этого человека, этой женщины.

Потому всепонимающий мужчина говорит о любимой женщине: «Пора пришла, она влюбилась».

Она расцветает, как травы в пустыне весной, которые оплодотворяются волнами ветра.

Меджнун, полюбивший Лейлу, носит имя безумца. Он влюблен именно в эту женщину, выделяет именно ее, и даже собака со двора Лейлы для него уже приближение к ее личности.

Разные культуры — это деревья, которые гнулись разными ветрами.

Сравним новеллу китайскую и средиеземноморскую.

Женщину иначе любят. Ее иначе отбирают, оценивают. Иначе одрагоценивают.

И в Китае, как и в Европе, как и в Индии, существовала одна особенность — оборотни. Повторяю, что китайский оборотень, насколько я знаю по переводам, никогда не становится опять тем, чем он был до превращения. Существует женщина-лиса, но она лисьей породы — вполне.

Существует человек-рыба; он также вполне человек-рыба.

Существуют разные отношения между людьми, разные характеры.

Разные представления о том, как видеть разные вещи,— слева направо или сверху вниз.

Разные представления о личном.

В китайской лирике есть упоминания о крике обезьяны, этим сразу дается представление о том, что многие личные дела и сражения происходят в пустыне.

И плач одинокого младенца, одиночки в этом огромном народе, он звучен.

Здесь свое отношение к цвету, к краске, к празднику, к ответственности людей друг перед другом.

Одна из гималайских вершин иногда полушутливо-полузавистливо именуется третьим полюсом. Так она недоступна.

Великое человечество величественно в великом единстве.

Но китайская культура имеет свой китайский спрос с человека: выносливость, жажду жизни, разнообразное понимание почерка не как почерка писца, а как линии художника.

Здесь картины не вставляют в рамки.

Прочтите несколько китайских новелл. И не огорчайтесь, что они не похожи на все, что вы читали прежде.

Обрадуйтесь тому, что драгоценные камни по-своему преломляют солнечные лучи, создавая как бы другую природу.

Китай должен быть открыт так, как было открыто Колумбом не только пространство Америки, но и культура, и ветры, и законы заблуждения.

Человечество живет огромными планетообразными культурами.

Мы не разглядели этого, хотя имеем пароходы, автомобили и даже смогли создать эту непонятную фотографию.

Человечеству пора вырваться за пределы материков.

Оторваться от белых венцов, что сами стремятся как бы отделиться, они окаймляют все семь, простите, шесть островов.

Ни автомобили, ни пароходы, ни самолеты не помогут.

Помогут люди, такие, как Марко Поло.

Теперь надо вернуться во дворец Божественной пустоты.

Там живет дракон Дунтинху.

Дочь его пасет овец, а это были не овцы, а раскаты грома.

Но надо рассказать об Образе Глиняного Кувшина.

Рассказ об Образе Глиняного Кувшина мне подарил А. Н. Строганов.

Ведь сущность, содержание Глиняного Кувшина есть его пустота.

Туда наливают разное содержимое.

Образ древнекитайской философии.

Ведь и мы ставим стены, помещаем их между двумя плоскостями, прорезаем двери, окна и останавливаемся на пороге.

Перед тем как войти.

Многие сказки, фольклорные рассказы передают этот момент, вводя подробность об ушибленном лбе; надо наклонить голову, перед тем как заполнить собой пустоту.

И вот теперь, вполне последовательно, обратимся к Пушкину.

Снова это его стихотворение:

> Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
> Последние листы с нагих своих ветвей —

оно сопровождает меня долгие годы.

> И пробуждается поэзия во мне:
> Душа стесняется лирическим волненьем,
> Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
> Излиться наконец свободным проявленьем —
> . . . .
> . . . .
> Минута — и стихи свободно потекут.
> Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
> Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут

Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны.

Плывет. Куда ж нам плыть?

Вечная музыка Священного Сосуда, она рассказывает о тайнах наполнения.

4. ПЕРВЫЙ НЕУДАЧНЫЙ ЧЕРТЕЖ КИТА

Душечка

В конце «Анны Карениной» Лев Николаевич говорит не только голосами своих героев; Толстой как бы подводит итоги своего романа.

Безжалостные итоги. Никто не заступился за раздавленную женщину. Даже сын говорит с дядей, стараясь забыть о том, как его любили. Его — Сережу.

В словах, в путанице слов, в беззащитности Анны Карениной есть беззащитность самого Льва Николаевича. По старым законам и примечаниям к законам, правительство, а хотите — губернатор, мог назначить попечителя, который бы помог правительству сберечь имущество Льва Николаевича Толстого.

Попечителем должна была быть его жена. Ему угрожали серьезно. Лев Николаевич, трижды великий человек, был осажден наследниками. При разделе Толстой сидел даже не в кабинете, очень скромном, он сидел в полуподвальной комнате со сводами; делили столовое серебро, делили лошадей, делили деньги и выравнивали деньгами неодинаковость цены земель, земли, идущей в долю наследникам.

Лев Николаевич жил среди людей, которые приписывали себе не только имущество, они признавали все частями еще недоразделенного.

Но и Толстой увеличивал некогда свое земельное богатство. Скупал неудачно, заниженно оцененные земли, пережил ужас страха смерти среди неразделенной семьи.

Сыновья и дочери брали куски раздела как будто неохотно, но бестолково точно.

Потом Толстой защищал семейную правоту. Он очень строго относился к жене, которая приблизительно в это время чуть ли не полюбила хорошего композитора.

Она уезжала слушать его концерты. Лев Николаевич был ревнив. Ревнив к своей славе. Он уважал свое проис-

хождение, понимал, что им написано. Он тонул в противоречиях старого и нового.

Толстой, человек будущего, хотел быть реставратором старого. Он хотел, чтобы дворянство занялось хотя бы своими землями. Но земли при освобождении крестьян прирезали к старым дворянским землям.

Лев Николаевич по-разному относился к своим героям.

Но к Облонскому, брату Анны Карениной, он относился с презрительной снисходительностью. Семейные измены, внезапно открывшиеся, опытность женщин, которых Лев Николаевич считал девственницами,— все это он видел как сеть старого.

Толстой был человеком, много повидавшим.

Он хотел принять старую веру, стать раскольником, для того чтобы казачку Марьяну сделать законной — в глазах своей среды — женой. В это время Лев Николаевич был разорившимся помещиком и уже начинающим свою славу писателем.

Лев Николаевич невольно зачеркивал много, и не только в старой литературе. Шекспира, всю античную литературу, современную французскую литературу, за то, что она не осуждает легкость, с которой сходятся мужчины и женщины, которая казалась ему отвратительной.

Любимым современником Толстого был Чехов.

В какой раз повторю, что Толстой говорил, что чисто художественно Чехов талантливее его. Но Чехов пишет нерелигиозно, не направляет людей на истинный путь.

Молодой писатель Антон Чехов выпускает небольшой рассказ под названием «Душечка». Названием рассказа стало прозвище женщины — дочери отставного коллежского асессора. Она имела небольшое наследство от отца. Дом ее стоял в цыганской слободке, но он был крепким.

Фамилия ее была Племянникова.

Душечка была тихая, добродушная, жалостливая барышня, с наивной улыбкой. Душечка — звали ее соседи.

Племянникова дом свой сдавала жильцам.

И полюбила она жильца Кукина — провинциального антрепренера. Племянникова пожалела Кукина. Городской сад с эстрадой был рядом с ее домом, а Кукин очень жаловался на то, что погода мешает сборам его театра. У театра крыши не было, Кукин плакал, угрожал небесам кулаком и говорил, что ему мешают создать настоящее искусство, которое лучше Шекспира.

И женщина стала говорить его языком о его делах, жалела его, ругала публику.

Племянникова пожалела жильца, и так пожалела, что они поженились. Кукин любил свою жену; увидев как следует ее шею и полные здоровые плечи, он, всплеснув руками, проговорил: «Душечка...»

Так прозвище этой женщины было подтверждено мужем.

Но муж поехал в Москву набирать актеров для своего театра и умер, вдова получила телеграмму с прекрасно придуманной случайной ошибкой. Телеграмма была такая: «Иван Петрович скончался сегодня скоропостижно... Хохороны вторник».

А женщина успела полюбить театр. Она привыкла к театру так же, как люди привыкают к зонтику или к собаке. И Душечка любила человека, чисто, по-своему. Любила вместе с его профессией и говорила постоянно: «Мы с Ваничкой...»

После смерти Ванички прошло некоторое время.

Племянникова, возвращаясь из церкви, встретилась с управляющим лесным складом Пустоваловым.

И Душечка так его полюбила, что стала говорить только про векселя, про то, как дорожают доски.

В театр Душечка больше никогда не ходила.

Мужа она любила. Вместе с мужем молилась богу, чтобы у них появился ребенок.

Душечка с Пустоваловым в полном согласии жила шесть лет.

Купец умер.

Душечка плакала.

Дом пустует.

Душечка сдала комнату ветеринару. Она говорила ему, узнав, что он разведен с женой: «Знаете, Владимир Платоныч, вы бы помирились с вашей женой. Простили бы ее ради сына!.. Мальчишечка небось все понимает...»

Потом они стали жить вместе, и Оленька говорила только о болезнях животных.

Ветеринар сердился.

Он уехал с полком. Через несколько лет вернулся, привез мальчика — и женщина очень его полюбила.

Училась вместе с ним по его книгам — учебникам и как святую истину приняла слова «островом называется часть суши, со всех сторон окруженная водой...».

Женщина полюбила мальчика и все, что он делает — так

или не так. Так Чехов полюбил чужого мальчика, которого взял на свою, чеховскую квартиру. В ней своего ребенка не было.

Душечка входила в чужую жизнь, как семя в почву. Если есть дождь — трава станет расти и заполнит землю.

Эта вещь была любимой вещью Толстого. Он ее прочел четыре раза вслух и говорил, что Душечка идеал женщины. Что именно так и надо жить.

Что же случилось с женой Льва Николаевича?

Софья Андреевна Толстая подружилась с вдовой Достоевского. Та издавала книги мужа, и оказалось, что это очень выгодно. И Софья Андреевна тоже стала издавать книги, а кроме того, она стала торговать яблоками. Яблоки были в их имении чудесные. И книги Софья Андреевна продавала на вес, потому что много пропадало времени, если отсчитывать книги.

Софья Андреевна как бы нашла себя: она издавала книги.

Кроме того, у нее были коровы, жили студенты во дворе. Она им продавала масло.

Было вхождение в чужую жизнь. Очень обыкновенная история. Чаще женщины приходят и переделывают жизнь так, как перешивают старое платье.

Вдова Достоевского тоже не была плохим человеком. Она была деловым человеком. Покупала дачи. Хотела покупать их так, чтобы у нее была целая улица подряд.

Началáсь война.

Жена Достоевского оказалась в Крыму. Она ничего не покупала, но очень была занята. Она хотела, чтобы ее сын, любимый мальчик, имел бы свою конюшню с беговыми лошадьми. Она вошла в чужую жизнь. Через мальчика.

Невеселая история. Удивляет не то, что женщина окрашивается светом, отраженным от мужа.

Почему Анну Каренину Толстой осуждает, а вдову Кукина одобряет, почти влюбляется в нее?

Только это не женщины, а мы, мужчины, влюбляемся в чужую жизнь. И изменяем ее, и жертвуем для нее. Нужно же на чем-нибудь расти.

К чему-то примкнуть. Поразительное в том, что человек окрашивает дело, которое он делает.

Лев Николаевич слишком рано определил свое отношение к жажде любви, которая охватывает женщину.

Женщине за это можно все простить.

Женщина может возвысить человека.

Лев Николаевич прожил огромную жизнь, и немногие люди понимали его революционную сущность.

Понимал Ленин.

Даже Софья Андреевна, вероятно, временами тоже понимала, но сконфуженно.

Она требовала много, хотя и не печатно, в разговорах,— для себя положения львицы, ведь она лежала рядом со львом.

Жизнь трагична. Когда Лев Николаевич умирал, то сыновья и дочери не допускали Софью Андреевну к умирающему мужу.

Она стояла всегда за окном, смотря на человека, с которым прожила жизнь.

Софья Андреевна что-то говорила ему, этот кадр сохранился на кинопленке.

Я просил, чтобы логопеды прочли по губам Софьи Андреевны, что она говорит. Сделать этого они не смогли. Софья Андреевна говорила по-английски и невнятно.

Скажем про женщину правду. Английский язык она изучала по книгам, когда кормила детей грудью, а книгу клала на колени.

Готовилась к родам раз девятнадцать.

Попробуем перейти в соседнее пространство.

Пушкин закрепил положение Душечки удивительными словами:

«Для бедной Тани все были жребии равны».

Карта Колумба не могла быть точной

Мы находимся в Матвеевской; здесь я живу с моим другом.

Мы спорим, вспоминаем, разговариваем и смотрим в окно.

Вот его рассказ о странных событиях на берегу Дуная.

Лето, песчаный пляж, рядом камыши. Одеты ве́нцы постаромодному.

Пляжный костюм закрывает почти все тело, дамы в широкополых шляпах с лентами, мужчины в трико до колен. Костюм этот хорошо пародировал Чарли Чаплин.

За пляжем луг, трава не высокая и не густая, луг как луг.

Из камышей показалось нечто нелепое, скрючившееся,

как бы подпрыгивающее на корточках, и, столь же нелепо размахивая руками, существо это двинулось вдоль луга, издавая звуки наподобие «тега-тега-тега».

Венцы любопытны. Они удивились, некоторые даже привстали, и когда они привстали и стали смотреть на нелепо двигающееся, изогнувшееся восьмеркой существо, а это был человек, то увидели, что в траве цепочкой, вытянув шеи, за нелепым человеком двигались утята.

Когда существо это поднималось на ноги, оно становилось толстым человеком с бородой, утята растерянно останавливались, испуганно пищали, звали, тогда человек опускался на корточки, столь же нелепо взмахивая руками, начинал как бы подпрыгивать, двигаясь вперед.

За ним семенят ножками успокоившиеся утята, и вся процессия продолжала свое движение по лугу.

Так началась новая эпоха изучения поведения живых существ; сегодня все знают имя великого ученого Конрада Лоренца.

В жизни животного есть моменты запечатления образа, когда сознание животного как бы захлопывает этот образ: в поведении только что родившегося живого есть особые моменты запечатления образа, с которым ему предстоит жить, радуясь или мучаясь, все последующее его, индивидуальное время.

За окно́м осень. Похолодало.

Осыпаются листья и летят, закруживаются, становятся похожими на птиц, но летят они, вынуждены лететь в одну сторону.

А птицы, которых кто-то кормит напротив, на верхнем балконе большого дома — потом уж стало видно, что это женщина в красном платке, мы ее ждем вместе с птицами каждое утро,— птицы летят в другом направлении,— навстречу, становясь похожими на листья.

Города создаются перемешиванием стилей и времени, и так живет человек.

Кипит то, что мы называем действительностью,— она бессмертна.

Так бессмертны части топора — не в том дело, что он должен быть обязательно железным, вопрос в том, как построить рукоятку, чтобы удар был осуществлен осмысленной рукой.

Толстой восхитился «Душечкой» Чехова.

Пушкин, когда его спросил император — убийца многих: «Если бы ты был во время восстания в Петербурге, где бы ты был?»

— На площади,— ответил Пушкин.

Пушкин не изменяет своей культуре. Он не может изменить истории, но он и не отказывается от своих друзей.

Приезд Пущина к Пушкину в его полудеревню-полутюрьму — для Пушкина торжество его идеи, это она сталкивается с намерением царя.

Пушкин, умирая, говорил с женой о ней — не о себе, это она с ним говорила о себе и о нем.

Пушкин сказал жене: «Ты уедешь на четыре года в деревню, а потом выйдешь замуж за хорошего человека».

Так не говорил и Одиссей, уезжая на войну троянцев.

Это новая верность.

Новая вера в будущее.

Которая уже существует.

Толстой утверждает Душечку.

Он говорит, что Душечка такая же героиня, как Санчо Панса — друг, сопровождающий рыцаря.

Вот тот момент, где великий Толстой говорит про великого Сервантеса.

Оруженосец, верный слуга, верный друг, с которым спорят, как с равным,— поставленный на смешном карнавале в смешное положение герцогом — когда Санчо Панса должен был быть избит, то Санчо Панса хотел сам схватиться,— они боролись как мужчины; в борьбе оказалось, что старый делец, так он себя называл сам, оказалось, что Санчо Панса сильнее немолодого, но еще не одряхлевшего рыцаря.

Толстой, заинтересованный вопросами брака, окровавленный этими вопросами, изрубленный ими человек, судит Катерину, проститутку, и другого человека, Анну Каренину,— судит и определяет кары, не так, как царский суд.

Листья и птицы летят по-разному, перерешая войны и любовь эпохи.

Татьяна Ларина человек, которого Пушкин называет идеалом.

Таня прочла те же книги, которые читал Евгений Онегин.

Вот библиотека героя.

Эти книги читала и над ними думала героиня, которая

могла бы оказаться каторжницей, женой декабриста, едущей в Сибирь.

Женщины того времени уже умели быть не робкими.

На Страстной площади Достоевский говорил о Пушкине и вмешался в историю Татьяны Лариной и даже повторил слова героини, а она не всегда была героиня.

Татьяна Ларина поехала не просто в Москву, она поехала в Москву на «ярмарку невест», где она была товаром.

Достоевский говорит о Татьяне Лариной: вот возможная жена Онегина, говорит о том, что ее ласкает двор,— так человек, который был на каторге, Достоевский, человек другого времени, перерешает, пересуживает дело, со времени которого прошло не так много лет, но так много эпох.

В китайских новеллах участвуют многоразличные спорящие друг с другом боги, участвуют молодые люди, не выдержавшие экзаменов, и лисы-оборотни, а это женщины.

Мы должны говорить об этой культуре так, спорить с ней так, как самолеты и поезда спорят о скорости.

Как спорят колеса с рельсами.

Достоевский говорил про Пушкина, а в это время — и мы об этом мало вспоминаем,— на Петровской линии в увеселительном саду стояла копия памятника Пушкину, и она была обвешана электрическими лампочками, едва ли не первыми электрическими лампочками в мире — созданными у нас в Москве.

Электрическими лампочками, завоевавшими мир.

И два Пушкина разного времени слушали разных людей — осуществленные в разное время из разного материала.

Пушкин был освещен светом будущего.

Был способный и вредный человек Булгарин.

Он отстал при отступлении русской армии из Москвы.

Это был человек способный, усталый и благоразумный.

И он каким-то образом оказался в горящем и ограбленном городе.

Как-то он начал писать.

Писал не очень плохие, даже умелые романы.

Писал пасквили на Пушкина.

Булгарин считал, что фамилия Чичиков, а эту фамилию придумал Гоголь, что эта фамилия придумана не очень удачно.

Он издевался над человеком, который потом сохранит

имя Булгарина, как сохраняют при раскопках грязь, оставшуюся от какого-то неудачного поколения.

Был другой деятель мелкой прессы — Лейкин.

Лейкин издавал журнальчик «Осколки» — ему все казалось разбитым, но приходится ходить и по осколкам.

Антон Чехов и его брат Александр и брат Николай работали в «Осколках».

Работали задешево.

Николай был талантливым художником.

Александр был образованным человеком, который тоже имел своеобразный талант.

И я снова повторю, что Толстой через много десятилетий говорил про Антона Павловича Чехова, что с чисто художественной стороны Чехов талантливее его, Толстого. Но Чехов не религиозен, прибавляет Толстой неизменно с укоризной.

И это писалось и говорилось создателем «Войны и мира».

Владелец «Осколков» Лейкин говорил про себя — если бы не я, то и Чехов бы не появился.

Эх вы, говорил он и считал это очень смешным, эх вы, Чеховы.

Эта фамилия, пришедшая с улицы, казалась ему такой же неудачной и странной.

Была мелкая литература.

Но литература эта росла на такой земле, что помогала великой русской литературе.

А. П. Чехов написал рассказ.

Студент в меблированных комнатах застрелился.

Застрелился он потому, что против своей воли насплетничал в каких-то полицейских верхах.

Говорил то, чего не надо было говорить.

Оправдывался он тем, что этому его научили в детстве. На маленькую ошибку ему говорили,— признавайся, и тебе ничего не будет.

Иван Павлов, великий обновитель науки, говорил, что к подлости можно действительно приучить небольшими прощениями; к большой подлости можно подвести прощением ступенек длинной лестницы.

Этот чеховский рассказ интересен как опыт его взгляда на человека — Чехов перерос свое время.

Один брат, художник, умер.

Сын другого брата стал великим актером.

Он умер, заблудившись в Америке.

Выращивать жизнь, выращивать свободную жизнь трудно.

Антон, которого сильно бил отец, мелкий лавочник,— Антон любил отца.

И братья любили.

Они пели в церквах очень сложные вещи, чтобы угодить отцу.

Возможности новой металлургии основаны на обрывках, на отрезках, на металлическом мусоре, на порошке — и это реальная вещь.

Антон Чехов тот человек, который победил мир, показав ему — зеркалами — все человечество.

Высокие надежды на неизбежность будущего присущи великому искусству, и искусство оправдывает бедное человечество так, как Чехов оправдал женщину, которая сменила несколько мужей в одних и тех же комнатах, комнатах как будто одинаковых.

Женщина любила, она находила в каждом человеческое, и не было в этом насилия; и соседи называли ее вульгарным именем — Душечка.

Вот эту новеллу Толстой считал драгоценностью.

Толстой говорил, что Душечка так же нужна будет человечеству, как Санчо Панса.

Человек, он всю жизнь был голодным, шел за своим ослом — человек этот был так умен, что Дон Кихот, господин его и друг, говорил, что он, Санчо, верит во все и в ничто.

Высокий, худой человек, рыцарь, говорит о как бы драгоценном человеке.

Человеке преданном.

Бедных гимназистов эпохи молодого Чехова мучили латынью и греческим языком,— их надо было пришибить градом псевдочеловеческой психологии и ненужной литературы.

Это было так страшно, что брат человека царской выделки, брат Каткова, стрелял в директора классической гимназии в защиту своего сына.

У человечества даже в неудачах есть алмазная пыль — оно навсегда и всегда вырастет.

Оно велико; велико так, как великие весенние стаи летят откуда-нибудь с истоков Нила на истоки Волги — летят через океаны, зная, где они родились,— для чего-то зная, что им нужно; впереди летит строем самый сильный, дальше летят всем нам знакомым треугольником птицы, они взмахивают в ритме крыльями — летят, раскачав небо; так искусство побеждает ничтожное.

И понимает, что такое Душечка.

И что такое женщина.

Что такое любовь Татьяны Лариной к соседу.

Весенняя любовь.

Весенняя потребность лететь к любви через океаны, если океаны окружают твой дом.

Как мы летим к чужим неведомым культурам.

Они летят, размахивая крыльями.

Пушкин принимает и понимает — весна.

Она, Татьяна, выросла и полюбила и полетела.

Мы не осуждаем ее.

Как мы не осуждаем старые города и старые культуры.

Взмахи крыльев, которые лежат в нашей жизни.

Мы не знаем и не понимаем до конца, как не виновата Татьяна Ларина.

Она не любит генерала.

Таня не лукаво говорит любимому, что она верна остается человеку, на которого Пушкин пожалел фамилию; ведь он появляется без имени, только известно, что он высоко поднимает плечи.

Зачем Татьяна Ларина лежала в чужой постели нелюбимого человека?

Зачем она выбрала эту систему несчастья и почему она прежде всего поговорила со своей нянькой о ее любви, о любви няньки?

Таня шарила по стенам, надеясь где-то найти опору.

А несчастье уже приближалось.

Пишу о многократности мысли, которая при помощи искусства обращается в произведения, непосредственно обращающиеся в растущий мозг.

Мгновение удачи, случайные соединения мозговых центров создают то, что мы называем культурой.

Пушкин писал:

И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

Жил человек в ссылке в сравнительно небольшой усадьбе, возможно плохо отапливавшейся, у него были друзья — строки, быть может более драгоценные, чем поэмы, у него были решения и проекты.

Маяковский искал своей возможности понять свои личные отношения. И он написал строки:

Ветхий чертеж, неизвестно чей,

Первый неудачный чертеж кита.

Разгадка жизни, питание времени своими разгадками, круги дантовского ада — это ступени человеческого освобождения.

Данте как бы говорит:

— Хотите отвечать перед господом нашим богом, ибо я покажу вам реальных людей, более реальных, чем тогда, когда они были живы. Я скажу вам оценку поведения наших соседей-флорентийцев, которые горят вечным огнем и будут гореть, и это правда до тех пор, пока люди будут иметь возможность читать и понимать строки о Душечке.

5. ЗВЕНЬЯ ИСКУССТВА НЕ ПОВТОРЯЮТ ДРУГ ДРУГА. ВНОВЬ О СХОДСТВЕ НЕСХОДНОГО

Вместо предисловия

Новелла заключена в сравнительно коротком времени.

И новелла часто начиналась с указания на то, кто же рассказчик.

Одновременно новеллы не должны объяснять, какое время заключено в ее написании. Время это дано как реальное время.

Роман, как мы знаем, стал как бы главной прозой много позже.

Может быть, после Сервантеса.

Время и его течение в романе имеет свое художественное значение.

Оно подчеркнуто усталостью Дон Кихота в конце рассказов о его подвигах.

Возьмем «Записки охотника» Тургенева.

Это не сборник новелл.

Это своеобразный роман-новелла.

Напомним, что «Записки из Мертвого дома» Достоевского тоже можно рассматривать как сборник новелл.

Может быть, поэтому слово «записки» указывает нам, как мы должны относиться к смене центров рассказывания.

Теперь несколько неожиданно скажем о том, что происходит сегодня, сейчас, у вас дома,— что занимает вас как владельца телевизора — воспользуясь случаем, скажу несколько слов об удачах фильма «Семнадцать мгновений весны».

Люди, которые иронизируют над усталостью героя этой вещи, не поняли, что же произошло в искусстве.

Это другое время.

Романное время остается.

Новеллистическое время тоже остается.

Но время телевидения со множественными началами — не время кино.

В драматургии время между актами обозначает перерыв действия.

А в телевидении перерыв подчеркивает, что началось новое действие — как бы с новыми законами.

Тихонов — играет роль нашего разведчика. У него есть своя, очень сомнительная по своим размерам жизнь. Его жизнь ограничена движущимися угрозами.

Но существует время историческое. Города захвачены, захвачены поля, и в то же время все эти реалии ненадежны. Люди владеют землей и своей добычей, которая будет возвращена.

Несовпадение этих времен и есть сюжет картины.

Тихонов как будто ничего и не делает, ему верят, что он немец, но он может быть схвачен много раз — и вот это противоречие времени героя, которое может быть прекращено в любой момент, и времени оккупантов, которое тоже становится все более мнимым, прекращаемым, это и есть сюжет этого телепроизведения.

Теперь вернемся назад.

Возьмем приключенческие вещи Марка Твена — «Приключения Гекльберри Финна» и «Приключения Тома Сойера», созданные одним художником, но созданные для двух разных героев.

Время Тома Сойера — романное время, но это время несколько пародировано.

Причем Том Сойер — дитя семьи, которая давно приехала в Америку, вероятно с первыми поселенцами.

Том Сойер, как бы в предугадывании телевидения, иронизирует над романным временем.

«— Ну, уж не знаю. Сказано: надо их держать, пока они

не выкупятся. Может, это значит, что надо их держать, пока они не помрут.

Вот это еще на что-нибудь похоже! Это нам подойдет. Чего же ты раньше так не сказал? Будем их держать, пока они не выкупятся до смерти. И возни, наверно, с ними не оберешься — корми их да гляди, чтобы не удрали.

— Что это ты говоришь, Бен Роджерс? Как же они могут удрать, когда при них будет часовой? Он застрелит их, как только они пошевельнутся».

Но это время реально, что подчеркнуто в романе.

Том Сойер как бы лакомится жизненными описаниями — он цитирует условности этого как бы реального романного времени.

Том Сойер говорит о любви, об отношении к женщинам у разбойников, идеализируя их.

Он как бы разыгрывает рассказываемые коллизии, подчеркивая условность этого времени.

«— Ну, Бен Роджерс, если бы я был такой неуч, я бы больше молчал. Убивать женщин! С какой же это стати, когда в книжках ничего подобного нет? Приводишь их в пещеру и обращаешься с ними как можно вежливей, а там они в тебя мало-помалу влюбляются и уж сами больше не хотят домой».

Гекльберри Финн и его семья недавно приехали в Америку. Америка дала им немного.

И это время тоже реально.

И одновременно Гекльберри Финн как бы пародирует методы приключенческих романов, разыгрывая свое бегство так, как будто он убит кем-то.

«Я взял топор и взломал дверь, причем постарался изрубить ее посильнее; принес поросенка, подтащил его поближе к столу, перерубил ему шею топором и положил его на землю, чтобы вытекла кровь (я говорю: «на землю», потому что в хибарке не было дощатого пола, а просто земля — твердая, сильно утоптанная). Ну, потом я взял старый мешок, наложил в него больших камней, сколько мог снести, и поволок его от убитого поросенка к дверям, а потом по лесу к реке и бросил в воду; он пошел ко дну и скрылся из виду. Сразу бросилось в глаза, что здесь что-то тащили по земле. Мне очень хотелось, чтобы тут был Том Сойер: я знал, что таким делом он заинтересуется и сумеет придумать что-нибудь почуднее. В такого рода делах никто не сумел бы развернуться лучше Тома Сойера».

Причем Марк Твен пользуется неразберихой столкновения разных диалектов молодой Америки. Включение говора в литературное произведение обусловило условность временны́х отношений в романе.

Мы присутствуем в эпоху ломки предшествующих методов повествования.

Время кино началось маленькими эпизодами.

И только в дальнейшем перешло на быстрый показ действия — на создание законов монтажа.

Кино начало работу с коротких кусков — потом перешло на организацию этих кусков — нашло свои способы организации ощущения времени.

Большое произведение или подражало быстрой смене событий — в приключенческой литературе,— или пародировало течение времени, как это показал нам Чарли Чаплин.

Стремительному действию потребовалось комическое восприятие мира — назовем эти картины:

«Золотая лихорадка»,

«Огни большого города»,

«Новые времена».

Потом пришло и еще не построило свои новые законы — телевидение.

Телевидение состоит не в том, что кинолента пришла к нам домой.

К вам домой пришло другое искусство.

Создавшее свою условность. В том числе и условность мультфильмов.

Создавшее свое время.

Что происходит?

Происходит эпоха осознания методов передачи реального при помощи создания новых условностей.

Я обязан об этом говорить, потому что был в числе людей, начинавших кинематографические съемки, в меньшей мере — телевидение, методы которого только отчасти попробовал в таких лентах, как «Жили-были» и «Лев Толстой»: сочетание показа кинематографической условности — по законам кино — и рядом показ рассказчика, такого рассказчика, который не родился тут же. Потому что новелла рождается тут же с рассказчиком, часто с умным рассказчиком.

И время действия рассказчика и реальное время — одновременно, но не совместно.

Но решение новых задач связано не только с трудом писателя, но и с терпением читателя.

Теперь я принужден перенести ваше внимание к явлениям прошлого.

Буду говорить о Стерне.

Стерн дал в реалистической передаче новый пересчет времени.

У Стерна эпизоды проходят так, что художественное впечатление и образ закреплены временем восприятия, но разделены — как бы ступеньками лестницы — моментами происходящего действия.

Одно краткое событие — взгляд на часы родителей Тристрама Шенди — одно мгновенное упоминание о времени — о часах — вломилось в человеческое сознание.

Не забудем, что и Пушкин, и Лев Толстой по-разному учились у Стерна.

Пушкин, анализируя эротический момент в произведениях Стерна, не отрицал реальности произведения; он указывал, что реального как будто слишком много.

Пушкин пишет: «Стерн говорит, что живейшее из наших наслаждений кончается содроганием почти болезненным. Несносный наблюдатель! Знал бы про себя, многие того не заметили б».

Пушкин говорит; существует такое явление, как осознание; осознание не всегда ведет к лучшему — есть тема «осознание как порча».

Читатель, ты пережил уже время привыкания к железной дороге, к автомобилю, к самолету.

Ты живешь в эпохе нового искусства.

Стихотворные поэмы как бы ускорились, прерывность их как бы увеличилась.

Глядит
в удивленье небесная звездь —
затрубадурила Большая Медведица.
Зачем?
В королевы поэтов пролезть?
Большая,
неси по векам — Араратам
сквозь небо потопа
ковчегом ковшом!
С борта
звездолетом
медведьинским братом
горланю стихи мирозданию в шум.

Скоро!
        Скоро!
                Скоро!
В пространство!
                        Пристальней!
Солнце блестит горы.
Дни улыбаются с пристани.

Так подчеркивается изменение, как и в творчестве Маяковского, как и в творчестве немногих крупных поэтов, а многих здесь быть не может — изменяется ощущение времени.

Маяковский кончал свои поэмы воскрешением — новым воскрешением.

Маяковский не только наш современник, он человек, думающий впереди нашего времени.

Отрывался от своего времени и Пушкин.

Прерывая работу над поэмой «Евгений Онегин», Пушкин говорит:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил...

Продолжу свою мысль. Достоевский, который был как будто человеком именно своего времени, даже послушным слугой государя своего времени,— Достоевский вдруг рассказывает о человеке, который умер, негодуя, он потребовал от истории воскрешения.

Он воскрес — во сне.

И у нас еще будет время поговорить о «Сне смешного человека» Достоевского.

Искусство одновременно и запаздывает — не всегда понимая, что происходит, но оно стремится к будущему; поэтому старое искусство — я вам опять напоминаю слова Маркса — старое искусство не умирает; прежде Маркса у нас почувствовал это Пушкин.

Знаю, что мне не удастся ощутить, увидеть то, что я не увижу.

Но я прибыл в будущее через ту реку времени, которой восхищался еще Державин.

«Записки охотника» Тургенева

Традиции рассказов в отличие от традиции романа в том, что в начале рассказа всегда говорилось, кто именно рассказывает.

Это хорошо видно у Боккаччо, у которого рассказывание,

как знак передачи какой-то эстафеты из рук в руки, оговаривалось впрямую.

И в наше время в романе, вернее повести, то есть при поведывании чего-то, как сюжетный прием приводится описание рассказчика.

Особенность этого отчетливо видна, как я только что сказал, у двух рассказчиков Марка Твена, где каждый из них ведет рассказ через свою судьбу.

Том Сойер, начитанный мальчик, разыгрывает свои рассказы. Когда негр Джим попадает в тюрьму, его можно освободить, но это было бы слишком просто для рассказчика, и Том Сойер разыгрывает, приписывает судьбе друга трудности, которые становятся на пути освобождения в прочитанным им романах.

Герой Марка Твена пародирует традицию, уже ослабевшую к тому времени,— традицию закрепления образа рассказчика и объяснение тормозящих элементов событий судьбой этого рассказчика.

Надо сказать, что судьба негра, рассказанная Гекльберри Финном, интереснее простоватой истории благополучного Тома Сойера, которого дома кормят, моют, одевают. Сам он, так сказать, уже смытый герой старинного рассказа.

Марк Твен привносит в судьбу освобождаемого человека приемы позднего рассказа об американских приключениях. Рассказ как бы тормозится, оглядываясь на приемы старого повествования.

Интересный прием, который по-разному закрепляет историю двух героев-повествователей.

Том Сойер придумывает историю своего побега. Он создает улики будущего расследования. Он как бы убивает себя, показывает, как тело было перетащено и брошено в реку.

А Гекльберри Финн испытывает настоящие приключения; от него скрывают, что его отец убит и тело находится в барке.

Это не только две разные судьбы, это разные методы повествования.

Мы, может быть, слишком рано отодвинули на второй план повествователя рассказа и романа.

Ибо есть, надо повторить, два пласта культуры: словесность, более ранняя, и литература.

Поколения моего сына и внука плохо читают Тургенева.

Гончарова, автора «Фрегата Паллады», вероятно, читают еще хуже. Между тем это прекрасное повествование не раскрыто в своем рождении. Севастополь осажден. Парусные корабли, которые недавно дали короткую и славную победу русскому флоту, затоплены.

Они стали препятствием новому виду техники — паровому судну.

Описывается путешествие старого парусного корабля по океану, который уже знает, что такое пароход и новые пушки.

Современник «Фрегата Паллады» иначе читал книгу, чем читают поколения, которым мы передали эту книгу без коротенького предисловия.

Мы недооцениваем и прекрасной книги Тургенева «Записки охотника».

Прежде всего существует главный герой, своеобразный Одиссей, ищущий свой путь и свою спортивную добычу: дичь.

«Записки охотника» дают нам ряд портретов и своеобразные приключения людей тогдашней России.

Две тайны заключены в истории «Записок охотника». Первая тайна — рассказчик проходит, связывая и объясняя судьбы героев, в то же время не показывая самого себя.

Театр странных сцен без ведущего героя.

Человек ищет место для охоты. Его как будто не должны касаться судьбы людей, а судьбы эти трудные.

Рассказчик рассказывает как будто бы только о том, как стоят деревья, как продают лошадей; рассказывается это прекрасно, с искренним воодушевлением. С заинтересованностью специалиста к триумфу хорошего коня или опытной крестьянской лошади, которая, попав на неизвестный переход через широкую реку, вынюхивает себе дорогу и находит полноценный брод.

Сделано с таким реализмом, что запаздывает удивление.

Конечно, река мелка и вода имеет свой запах, но мудрость коренника, сознательно поставленного во главе тройки,— хозяин знает мудрость своей лошади,— запоминается благодаря точным деталям.

Мудрость коренника как бы превышает мудростью всех животных, описанных Фенимором Купером.

Конь нашел дорогу, нащупав через водяную преграду брод.

Так спокойный писатель Тургенев перевез телегу своего великолепного описания крепостной России через реку цензуры, сделавши своего повествователя охотником, который как будто заинтересован только разными видами охоты.

Между тем цикл рассказов, переходя на анализ жизни, скажем мы, небезобиден; в книге есть свое столкновение реальностей, которые определяют ее сущность.

Начнем со вступления.

Тургенев говорит: «Дайте мне руку, читатель, и пойдемте вместе...»

Этот великолепный и усталый конь показывает дорогу через очень трудные места.

Надо еще поговорить о старой, уже как будто кончающейся, но со своим реальным строем, крепостной России. То, что крестьянина можно продать, в старых русских законах не написано. Когда издавали собрание русских законов старого времени, нашли упоминание о том, что только через определенные — названо какие — пункты могут проходить крестьяне, идущие с одного места на другое.

Куда идут эти души, вежливо не упоминается.

Когда-то крепостное право было связано с тем, что за предоставление на границу посаженных людей кто-то должен получить землю для этих людей. Существовала уже теперь забытая пословица: крестьянин говорит барину — мы ваши, а земля — наша.

Крестьяне старой Ясной Поляны имели право обрабатывать господские земли, имели за это и свои пахоты.

Когда-то для защиты земель России перед реками создали засеки.

В лиственных лесах рубили деревья так, что подрубленная часть оставалась на высоком пне и загораживала дорогу. Сквозь эту путаницу продолжающих жить подрубленных деревьев, через сети которых выросли молодые деревья трудно пробиться.

Все это плохо задерживало татарскую конницу. А ведь эта конница должна была не только проехать в Москву, но и вывести пленных для продажи.

Эти долгие и большие продажи часто оказывались причинами столкновения одного русского княжества с другим. Добычей являлись подданные.

Засеки были своеобразными границами, охраняемыми проезжающими частями, которые разведывали, не пересекли ли засеку татары, нет ли на дорогах свежего конского помета.

Уже тогда люди, прикрепленные к засеке, оказывались плохо вооруженными.

Все это прикрывалось Окою, и были построены башни, сделанные из дерева, турусы на колесах. И все это давно прошло.

Остались хозяева с небольшими, плохо вооруженными отрядами пахарей.

Потом земельные владения стали наступать. Распахивали степи. Раздаривались земли, особенно широко происходило это во время императрицы Екатерины. Создавались огромные хозяйства, связанные, по-своему, с русской армией.

Орлов владел и пировал рядом с Шуваловыми, Левашевыми и многими другими прославленными любовниками императрицы Екатерины.

Имения разрастались, держась около рек, туда, в сторону Черного моря.

Входили не только люди больших хозяйств, вселялись люди, которые сами получали земли за то, что они будут эту землю пахать. А на призывах показываться воинами. Таких людей звали однодворцами. Земли эти считались неспокойными. Тут бывали бунты. Ставили здесь крепости, захватывали землю.

Примерно здесь и разворачивается действие «Записок охотника».

Есть в «Записках охотника» рассказ — «Однодворец Овсяников».

«Это был один из последних людей старого века. Все соседи его чрезвычайно уважали и почитали за честь знаться с ним. Его братья, однодворцы, только что не молились на него, шапки перед ним издали ломали, гордились им. Говоря вообще, у нас до сих пор однодворца трудно отличить от мужика: хозяйство у него едва ли не хуже мужицкого, телята не выходят из гречихи, лошади чуть живы, упряжь веревочная. Овсяников был исключением из общего правила, хоть и не слыл за богача. Жил он один со своей женой

в уютном, опрятном домике, прислугу держал небольшую, одевал людей своих по-русски и называл работниками. Они же у него и землю пахали. Он и себя не выдавал за дворянина, не прикидывался помещиком...»

Отношения этого Овсяникова со старыми Тургеневыми были трагические. Но так как трагедия эта продолжалась долго, то все было уже как бы законным.

Дед Тургенева враждовал с дедами Овсяникова.

Вот история о том, как земля отца Овсяникова понравилась деду Тургеневу и как она перешла к Тургеневу.

«Властный был человек! Обижал нашего брата. Ведь вот вы, может, знаете,— да как вам своей земли не знать,— клин-то, что идет от Чеплыгина к Малинину?.. Он у вас под овсом теперь... Ну, ведь он наш,— весь, как есть, наш. Ваш дедушка у нас его отнял; выехал верхом, показал рукой, говорит: «Мое владенье»,— и завладел. Отец-то мой, покойник (царство ему небесное!), человек был справедливый, горячий был тоже человек, не вытерпел,— да и кому охота свое добро терять? — и в суд просьбу подал. Да один подал, другие-то не пошли,— побоялись. Вот, вашему дедушке и донесли, что Петр Овсяников, мол, на вас жалуется: землю, вишь, отнять изволили. Дедушка ваш к нам тотчас и прислал своего ловчего Бауша с командой...»

Все рассказано очень просто. Овсяников не хочет отдавать свою землю. Землю у него захватывают, и люди охоты Тургенéва захватывают самого Овсяникова. Кладут его перед окнами Тургеневых и секут до тех пор, покамест он не отказывается от прав на землю.

Книга писателя содержит много такого материала, и книга эта не спокойнее, чем воспоминания Льва Николаевича.

Лев Николаевич говорил, что когда пашут старые толстовские земли, то находят обрубки берез с дуплами, и там даже лежат деньги.

Дело в том, что сюжет — прежде всего — это найденное противоречие. Оно может быть найдено разно. Противоречие же поставлено самой жизнью.

Стерн

Великий писатель, о котором мы говорим, любил переставлять.

Посвящение поставлено Стерном только к главе восьмой

первого тома, а в девятой главе есть примечание к этому посвящению.

Если Гомер начинал «Илиаду» такими словами, обращенными к музе: «Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына»,— то в девятой главе Стерн писал:

«Светлая богиня,

Если ты не слишком занята делами Кандида и мисс Кунигунды — возьми под свое покровительство также Тристрама Шенди».

Это как бы обращение к Вольтеру.

Названы два героя, которые достигают соединения, но к тому времени, когда они не только стары, но и сварливы или слишком обидчивы.

Не стал бы вас беспокоить разговором об этом романе, который начал издаваться в 1760 году в Лондоне и издавался медленно, десять лет и, кроме того, как будто и не кончен, если бы этот человек, умерший довольно рано, в 1768 году, а начавший писать очень поздно, а именно в 47 лет, если бы и для меня и для многих произведения Стерна и он сам не были бы и сейчас сенсационными.

У нас, в старой России, Стерна начали переводить с 80-х годов XVIII века и увлекались им все.

Я имел в руках старую книгу маленького формата; издана она была в 1802 году, называлась «Красоты Стерна».

Это был сборник очень пестрых афоризмов, но они именно потому еще были выбраны, что пестрота и странная походка развития сюжета самого Стерна без них была бы слишком необычайна для русского читателя.

И именно поэтому Стерн уже знал подражателей Стерна, которые выгладили его своими старательными стилистическими утюгами.

Но я знакомлюсь с новыми читателями и поэтому должен представиться; шестьдесят лет тому назад я издал в издательстве «ОПОЯЗ» маленькую книжку, размером в 39 страничек. Она называлась «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа».

Книга эта переводилась на разные языки, в том числе и на английский.

В 1969 году эта книга была переведена на немецкий язык с параллельным русским текстом и получила новое название: «Пародийный роман «Тристрам Шенди» Стерна».

Не собираюсь переиздавать свою книжку, даже под измененным названием. Мне хочется объяснить читателю, почему брошюра, написанная молодым человеком 60 лет тому назад, так сказать, подзаголовком имела, правда через «и», слова «теория романа».

Мне хочется для себя и, конечно, для вас объяснить, почему изменяются романы, а они изменяются, и почему изменяется их теория, а она должна изменяться, и почему до сих пор литературоведы сосредоточили свое внимание на стихосложении и не занимаются теорией романа и выяснением, почему романы изменяются.

Они изменяются не как отражение в зеркалах на лестницах ресторанов; их изменение не зеркально, хотя в них есть элементы зеркальной сиюминутности, даже тогда, когда они представляют исторический роман.

Скорее теория литературы изменяется так, как изменяется теория построения космоса в стремлении постичь мир, в корне изменяя свое понимание этого пространства, в котором даже так называемая пустота для нас загадочна и загадочна взаимосвязь величин, отделенных друг от друга миллионами световых годов; другими словами, становятся понятнее и будут становиться понятнее методы анализа.

Но я, кажется, запутал фразу.

Младшие мои современники, литературоведы, которые все более становятся лингвистами, друзья мои, удаленные от меня понима́нием на тысячи километров, или на десятки тысяч километров пути по океанам, или по воздуху, думают, исследуя слово, понять все.

Я не ученый и не очень беспокоюсь об этом.

Читаю Эйнштейна: «Слова так, как они пишутся или произносятся, по-видимому, не играют какой-либо роли в моем механизме мышления. В качестве элементов мышления выступают более или менее ясные образы и знаки физических реальностей. Эти образы и знаки как бы произвольно порождаются и комбинируются сознанием — — —» [1].

Я не привожу цитату целиком. Но стараюсь не исказить ее и по примеру Стерна в конце ставлю не многоточие, а ряд тире — — —.

«У меня упомянутые выше элементы мышления — зрительного и некоторого мышечного типа. Слова и другие сим-

---

[1] Кузнецов Б. Г. Эйнштейн. Жизнь. Смерть. Бессмертие. М., 1972, с. 59.

волы я старательно ищу и нахожу на второй ступени, когда описанная игра ассоциаций уже установилась и может быть по желанию воспроизведена» [1].

Принц Гамлет читает книгу. Когда его спрашивают, что он видит перед собой, он отвечает: «...слова, слова, слова!..»

Это не анализ — это указание на ограниченность, предварительность восприятия слов и временный отказ, по крайней мере в присутствии предполагаемых врагов, пойти дальше, до понимания.

Как же понимали люди искусство, знающие то, что такое слово, как они понимали слова Стерна?

Пушкин, цитируя фразу Стерна из «Сентиментального путешествия», говорил: «...живейшее из наших наслаждений кончается содроганием почти болезненным». И пишет дальше: «Несносный наблюдатель! Знал бы про себя, многие того не заметили б».

Слова — способ или один из способов напоминать ощущения.

Слова — иногда способ разбираться в ощущениях.

Иногда они способ путать ощущения. Для того чтобы ощущать их, человек ощутил бы прежде всего неощутимое, уменьшил бы расстояние между собой и миром, приблизил бы его осязанием к пониманию.

Молодой Лев Толстой переводил Стерна. Он учил английский язык, и, кроме того, он учился у Стерна.

В дневнике, который он вел волонтером на Кавказе, он цитирует Стерна: «Если природа так сплела свою паутину доброты, что некоторые нити любви и некоторые нити вожделения вплетены в один и тот же кусок, следует ли разрушать весь кусок, выдергивая эти нити» [2].

Перед этой записью он написал по-русски: «Читал Стерна. Восхитительно».

Рядом с переводами Стерна по времени стоят первые попытки писать. Это далекие путешествия в будущее. Это отрывок Толстого «История вчерашнего дня».

В нем Толстой хочет передать додушевную мысль. Рукопись состоит из 13 отдельных листов, вырванных из тетради большого формата. Здесь передается запутанность мыслей, противоречие слов — слов формул, слов этикета и поступков тела.

---

[1] Кузнецов Б. Г. Эйнштейн. Жизнь. Смерть. Бессмертие, с. 59.

[2] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т., т. 46, с. 110. Цитата выписана на англ. языке.

Человек отказывается остаться в доме любимой женщины. Вежливо отказался от приглашения, но тело его село и столь же вежливо положило шляпу на пол, а мысль, появляющаяся после движения, запаздывающая мысль, что же теперь делать после этого странного противоречия.

Стерн не только человек, который родился 270 лет тому назад, который писал за столетия до нас, он человек, попытки которого понять жизнь, себя, литературу еще не пройдены нами. У Стерна есть такие дороги, по которым после него не ступала человеческая нога.

Впрочем, вспомним Эйзенштейна Сергея Михайловича; он говорил про огромную кинофабрику на Потылихе — одно время он был ее художественным руководителем,— что эти огромные корпуса расположены там, где когда-то были километры вишневых деревьев, а теперь километры асфальта, перебитые клочками сада. Он говорил, что заведует пространством, в котором есть такие места в комнатах и коридорах, в которых никогда еще не ступала нога человека.

Явления искусства по-своему непроходимы, потому что они не проходят, не исчезают даром для человечества.

Книги Стерна — это одна книга, потому что «Сентиментальное путешествие» — это как бы вариант «Жизни и мнений Тристрама Шенди».

Книга Стерна говорит о неговоримом: она распутывает такие узлы, которые до сих пор не распутаны.

Роман начинается почти загадкой: старик Шенди только в старости вернулся домой, женился, но он не желал и не мог обременять себя многими обязанностями. Поэтому он решил, когда ему пошел шестой десяток, заводить часы в воскресный вечер каждого месяца. Он также мало-помалу перенес на этот вечер и некоторые другие незначительные семейные дела, чтобы отделаться от них всех сразу и чтобы они больше ему не докучали и не беспокоили его до конца месяца.

В результате, когда звучал звук завода больших часов. висящих на верхней площадке лестницы, жене господина Шенди приходили совершенно определенные мысли.

Однажды мать Тристрама Шенди, то есть женщина, которая потом стала его матерью, сказала мужу:

— Послушайте, дорогой, вы не забыли завести часы?

Отец ответил:

— Бывало ли когда-нибудь с сотворения мира, чтобы женщина прерывала мужчину таким дурацким вопросом?

В результате в семье Шенди решили, что некоторая чу-

даковатость и косолапость молодого Шенди произошла потому, что первый момент его зачатия был перебит.

О таких вещах обыкновенно не писали, не говорили, и сам Стерн говорит об этом не всерьез.

Почему понадобился такой разговор?

Все книги, или почти все книги, почти все романы начинались беглым описанием детства героя, потом шли описание юности и разные приключения. Так начинается, например, книга Филдинга «Том Джонс Найденыш». Мы не знаем, как зачат Робинзон Крузо, но мы знаем его раннее детство.

Это замечание относится к романам Смоллетта и к «Оливеру Твисту». Роман Диккенса начинается с того, как мать рожает героя в работном доме, люди видят, что на ее руке нет обручального кольца.

Роман развертывается во времени в определенной последовательности. Но романное время условно, так как нельзя описать жизнь человека, шаг за шагом и минуту за минутой.

Приключения — вот что было главным в романе.

Робинзон Крузо испытывает плен, бежит из плена, снова ищет приключений, терпит кораблекрушение, и потом шаг за шагом Дефо рассказывает, как на необитаемом острове один человек создает довольно обыденную, но человеческую обстановку.

Он создает себе дом, превращает этот дом в крепость, приручает животных, воюет с дикарями, сражается с пиратами.

Теккерей говорил, что романы умеют изображать человека только влюбленным и сражающимся.

Роман умел любовь изображать довольно подробно и очень пристойно и очень затягивал предбрачные отношения, превращал их в цепь писем и в цепь опять-таки приключений, которые могли разлучать влюбленных.

Улица романа была узка. Улица быта и в литературе, и в графике тоже была очень условна.

Стерну первому пришлось распутать самую основу клубка человеческих отношений. Он изменил масштабы описаний, снял крупным масштабом ничтожное. Он изменил часы времени в искусстве.

Для этого ему пришлось пародировать романное время.

В стерновском романе история героя начинается как бы до его рождения. И роды героя проходят медленнее, чем течение романа.

Жизнь Тристрама Шенди несчастна. Имя его дано ему по ошибке, по неосторожности, не по воле отца, и весь мир вокруг Шенди остранен. Он удивителен.

Герой идет против ветра Фортуны.

Про нашу планету Стерн говорит устами героя, но героя он называет *героем* — курсивным шрифтом.

Жизнь остальных людей полна странностями: все люди в романе имеют своего конька, то, что у нас сейчас называют «хобби».

Приключения прозаичны. При оформлении брака господин Шенди заключил с женой сложнейший договор, по которому он не обязан был возить ее для родов в Лондон, если она не родит при первой поездке.

Поэтому герой рождается бедственно: доктор запаздывает, акушерские щипцы, только что тогда изобретенные, раздавливают младенцу нос.

Все эти мелкие неприятности подробно анализируются.

Дом, находящийся недалеко от дома Стерна, называли сумасшедшим домом. Люди, которые окружали Стерна, были чудаками в Англии. Они не верили, что торговля неграми законна, они не верили в войну, в законность ее, и дядя Тоби, брат отца Шенди, построил на небольшом участке крепость размером в большую комнату. Он окружил эту крепость пушками, провел к пушкам трубки и пускал дым из пушек. Он и его слуга капрал Трим воюют в игрушечную войну, создавая модель осады города. В этом городе была даже церковь. Осадой заведовал сам герцог Мальборо.

Все было сделано в масштабе пародии.

Эта осада занимает шестой том. К этой осаде пробивается автор через весь роман. Он говорит:

«Какие это были дебри!»

Он спрашивает: «Кто хозяин всех этих слов?!» Они же дикие звери, кто их чистит.

Он спрашивает их:

«Вас никогда не загоняют на зиму?

Так ревите — ревите — ревите!

Правда же, с вами плохо обращаются.

Будь я ослом, торжественно объявляю, я бы с утра до вечера ревел соль-ре-до в ключе соль».

У Стерна три учителя: Сервантес, Рабле и королевский датский шут Йорик.

Об этом герое Шекспира мы знаем немного. Гамлет сказал: «Бедный Йорик!» — держа череп шута в руках.

«Сентиментальное путешествие» совершает как бы воскресший бедный Йорик. Он жив, но он никуда не торопится. Он проводит главу за главой у дверей сарая на краю Франции. Он никуда не торопится, ему всех жалко: жалко околевшего осла, жалко обитателей душного города и жалко бедной Марии, обольщенной девушки.

Почти словами Стерна эту историю, перенеся ее в Швейцарию, расскажет князь Мышкин — герой Достоевского — девицам Епанчиным. Его хотели испытать — он дальний бедный родственник. Про него идут слухи, что он идиот.

Бедный Йорик, бедное человечество, обижающее слабых, истребляющее себя в ненужных войнах, создавшее тюрьмы, инквизицию, Бастилию, сажающее птиц в клетки.

Скворец, посаженный в клетку, говорит: «Не могу выйти! Не могу выйти!»

Клетка обвита проволокой.

«Свободе... все поклоняются публично или тайно: ты останешься желанной, пока не изменится сама Природа».

А путешественника Йорика чуть тоже не посадили в тюрьму, потому что он приехал во Францию без паспорта, а Франция привычно воевала с Англией. Впрочем, времена были ленивые, и Йорику дали паспорт, приняв его по ошибке за королевского шута.

Книги Стерна полны печали.

Печальна любовь людей.

Любовь так стыдлива, что про нее можно только сплетничать, слухами о ней все полно, но выразить свое желание не могут ни дядя Тоби, ни миссис Вудмен.

Жизнь застроена искусственными преградами, нелепыми договорами, устаревшей наукой, странными мешками с инструментами, из мешков ничего нельзя достать, не обрезав руку.

Неволя, бедность и робкий достаток. Только чудачество может развеселить человека. Только Дон Кихот может быть свободен, потому что его считают безумным и думают, что его враги только мельницы.

У Стерна есть воззвание: «Любезный Дух сладчайшего юмора, некогда водивший легким пером горячо любимого мной Сервантеса,— ежедневно прокрадывавшийся сквозь забранное решеткой окно его темницы и своим присутствием обращавший полумрак ее в яркий полдень — растворявший воду в его кружке небесным нектаром...»

Сервантес закрывал плащом обрубок своей руки.

Про дядю Тоби есть слух, что осколок стены какой-то крепости кастрировал его. Дядя Тоби кастрирован слухами, и оправдать его может только капрал Трим — потомок Санчо Пансы: он на пальцах показал, что бедный его господин, уже однажды перелицевавший свои штаны, все же не калека.

Что правильно и неправильно в старой моей книге о Стерне, которую вы, вероятно, не узнаете, а может быть, узнаете?

Я правильно рассказал, как построен роман Стерна, и приблизительно правильно рассказал, как построен путь Дон Кихота, но не объяснил вам, откуда взялось такое построение, через какие теснины проходит искусство, какие раны оно исцеляет.

Был знаком в Казахстане — у стен гор, увенчанных снегом,— со стариком Джамбулом. Он считал свои годы по лунному исчислению, а не по солнечному. Лунный год, кажется, короче; Джамбул хотел достичь круглого счета жизни — ста лет.

Он понимал по-русски; может быть, говорил на нашем языке.

На Востоке для спокойного обдумывания иногда скрывают знания, чтобы иметь возможность прослушать одну и ту же речь — сперва на чужом языке, потом на своем.

Старик сказал мне: искусство есть способ утешать, не обманывая.

Как ослепленные самсоны, вращают обломками старых эпических произведений и обновляют их акыны.

Искусство не способ утешать, и про утешение старик мне сказал, чтобы утешить.

Искусство — это способ обнажения, обновления действительности. Оно строит свою действительность рядом с действительностью мира, оно ближе к исходу, чем тень к тому предмету, который загораживает от солнца кусок земли.

Искусство строит способы познания, снимает шум, превращая его в речь, годную для сообщения.

Искусство сменяет свои формы так, как лес с годами меняет не только деревья, но и систему растений.

К сожалению, березы и осины часто сменяют дубы, но не будем жалеть. Мы не знаем, кто в искусстве старше, кто моложе.

Возникают пути, протоптанные героями, отсеиваются ситуации, что то же — системы, и потом как засуха, или как смерч, или как снег приходит другое оформление.

Одна школа сменяет другую, сменяются конвенции понимания между автором и слушателем, который потом станет через века читателем, а потом опять сядет, будет слушать и смотреть рассказ перед голубовато-зелеными очами телевизора, слушать, видеть и уставать.

Мы монтируем из кусков, нами отобранных из беспорядка мира, беспорядок мы создаем сокращением. Мы отбираем куски, меняем их, используем опыты старого так, как машины сотворяются из узлов уже решенных механизмов.

Искусство идет иногда по выжженным дорогам; оно утверждает, самоотрицает, оно утешает, но оно напруживает бой.

«Увы»,— как сказал бы шут датского короля Йорик.

Искусство — скорее хирургия, чем терапия.

Тристрам, он же Йорик, он же путешественник по Франции и Италии, смывал со старой школьной черной доски прежде написанное, написанное мелом.

Искусство — это слом. Причем прежде существовавшая система сламывается целиком.

Искусство отвергает сделанное. Но сделанное продолжает существовать.

Работа Стерна иногда кажется шуткой. Он начисто выкинул две главы, оставив вместо них чистые страницы. Это главы восемнадцатая и девятнадцатая. Их нет совсем.

В этих главах дядя Тоби, он же Тоби Шенди, вместе с капралом приходит поговорить более откровенно с вдовою.

Дядя стыдлив.

Стыд нужен для увеличения видения. Стыд нужен, как вес-тяжесть, которая нужна автомобилю, чтобы создавалось трение между колесом и дорогой.

Я говорил когда-то на нетопленых лестницах Дома искусства, на неосвещенных лестницах.

Нам казалось тогда, что холод и мрак увеличивает эхо.

Я запишу теперь это эхо так, как я его слышал — одной строкой:

«Сестры,— тяжесть и нежность — одинаковы ваши приметы».

Без тяжести, без тягостности, без трудностей нет нежности любви.

Владыки часто ставили свои имена на зданиях, построенных другими. Народы, принимая алфавиты, сменяют друг друга, и смены создают изобретение.

Стерн шутил, но он был великим изобретателем. Он приблизил человека к самому себе. Тут слово «себе» значит не к писателю, а к читателю.

Человек видит себя в окрашенной тени, созданной не как иероглиф, а созданной по законам мышления.

Рисунки и письмена создаются и сменяются, и познание становится все более близким к тому, что мы называем действительностью, частью которой мы сами являемся.

Но вернемся к двум выкинутым главам.

В СССР сейчас издали том Стерна в количестве, то есть в тираже, триста тысяч. Читатели, получив книгу с чистыми страницами, решили, что это типографский брак, и некоторые из них прислали книгу для замены.

Целиком ли ошиблись они? Нет.

На такой эффект рассчитывал сам Стерн, потому что главы эти не исчезли, они переставлены вперед. Они как бы спрятаны.

И восемнадцатая глава поставлена после двадцать пятой, а после нее идет девятнадцатая глава, а потом счет изменяется и идет двадцать четвертая.

Дважды два в искусстве не всегда четыре и не сразу пять.

Для получения этого простого ощущения, простого знания, надо увеличить интерес к нему.

Когда я писал в 1921 году книгу о Стерне, когда, к ужасу Максима Горького, вернул ему данный мне экземпляр, распухший от сотен закладок, он сказал, упирая на букву «о», как будто слово его поставлено на колеса:

— Вероятно и может быть, не совсем плохо, что в такой короткий срок вы так, Виктор, испортили этот том.

Но я не испортил. Я только не докончил вскрытие сущности Стерна.

Я раньше смеялся над старыми профессорами, которые писали примечания к романам, что они, стараясь сесть на лошадь, перескакивают через нее и на другой стороне опять оказываются пешеходами.

Для того чтобы сесть на лошадь или на тот «конек», про который все время говорит Стерн, для того чтобы понять сущность произведения, надо не только вступить ногою в стремя, но и схватить коня за холку.

Стерн на самом деле писатель усложненной формы.

Прежде всего он снял старое, уже обветшалое построение, а во-вторых, приблизился к познанию сущности человека.

Бедный Йорик, его шутки не всегда бывают поняты.

Толстой, лучше всех знавший русский язык и знавший английский язык по Стерну, которого он переводил на берегу Терека среди бородатых, храбрых, хитрых, отсталых, умеющих видеть сущность леса и повадку зверя казаков,— великому Толстому великое знание русского языка все же не помогло поверить Шекспиру. Временами он думал, или, по крайней мере, долго утверждал, что Шекспир просто плохо пишет и особенно плохи шутки шута, сопровождающего короля Лира.

Тут нет вины. Тут есть необходимость спора.

Мы идем, отрицая вчерашний путь, мы идем, как бы падая вперед, и задерживаем падение тем, что ставим ногу вперед и снова ступаем другой ногой для нового задержанного падения.

Но мы идем. Мы ввинчиваемся в познание.

Мы в искусстве, отвергая вчерашнее, пользуемся им.

Сервантес, который проходил теорию литературы, сидя в тюрьме или споря с типографщиками, отрицал рыцарский роман, смеялся, но сам он писал, отталкиваясь от рыцарского романа, кругом него все читали эти романы.

Но полуотвергнутые рыцарские романы больше использованы в «Дон Кихоте», чем романы приключений.

Дон Кихот совершает свои подвиги, следуя за Амадисом Галльским и многими героями рыцарских книг. Но их образ облагорожен тем, что у Дон Кихота нет лена, то есть владения, отданного ему за службу вассалом.

Странствующий рыцарь, так, как понимает этот образ Дон Кихот, бескорыстен. Он вознагражден только славой, потому что разговоры о завоевании даже в речах Дон Кихота звучат на третьем плане.

В девятой главе первого тома «Дон Кихота» козопасы-пастухи кормят рыцаря и его оруженосца, и тот произносит речь о Золотом Веке, когда люди не знали двух слов — «твое» и «мое».

Бескорыстие возвышает Дон Кихота, и он становится во главе героев, которые будут бороться с этими двумя короткими словами.

В статье о Стерне говорю о Сервантесе потому, что нельзя распутать сцепление произведений, ходов лабиринта мысли, как будто противоречащих друг другу, если не выйдешь из пределов творчества одного писателя.

Тюрьма, в которой сидит Сервантес, клетка, в которой сидит скворец, умоляющий о том, чтобы его освободили,— это мысли одного плана, одного дыхания.

Герб Стерна был увенчан не орлом и не короной, а скворцом, а скворец — редкая для геральдики фигура.

Шекспир, Сервантес, Рабле, Стерн преодолели инерцию старого романа приключений, расширили материал романа и создали психологию героя, показав диалектику души, противоречивость человеческого существования.

Европейский роман не прошел бы и не дошел бы до Толстого и Достоевского, если бы не было Стерна, если бы не было жажды понять, почему дело человека и результат дела так противоречат друг другу и почему человек величествен даже в своих неудачах.

«Сентиментальное путешествие» Стерна изобилует остановками, главы его коротки. Путешествие почти не совершается. После кратчайшего предисловия, посвященного прибытию во Францию, идут названия одного и того же места — Кале. Но к этому слову пристроено сверху «Монах», потом опять «Монах», потом «Дезоближан», то есть коляска, потом идет предисловие к этому слову. Потом опять названо «Кале», потом слово «Кале» приобретает другую надстройку — «На улице», потом две главы названы «Двери сарая», а внизу идет слово «Кале», потом «Табакерка» и опять слово «Кале», потом «На улице Кале», потом «Сарай Кале», потом «На улице Кале». Заглавия так повторяются, что кажутся ошибкой.

Но названия эти обозначают другое: эти маленькие главки дают представление о чувствах путешественников. Повторения заглавий изменяют представление о путешествии.

Новый человек, новый путешественник и есть новость мира, открываемого в этой книге.

Сложное становится простым, потому что оно уже объяснено.

Стерн учит вниманию, Стерн учит новому сюжету. Слово «сюжет» — это калька слова «предмет».

Когда-то говорили о первых сюжетах оперы, то есть о главных героях.

Предмет, анализируемый Стерном, сфера разглядывания — изменена.

Я не могу просто сказать, что Стерн пишет историю сердца, потому что это истертый образ.

Стерн описывает главенство чувства.
Стерна знал Толстой.
Стерна знал Достоевский.
Стерна знал Пушкин.
Вывод: Стерна знает великая русская литература.

Не могу кончить статью о Стерне без возвращения на Родину.

Город Тула стоит на небольшой реке Упе.

В ту реку впадает маленькая речка Воронка. Над Воронкой высокий берег, дубрава; в дубраве без памятника, без надписи завещал похоронить себя Лев Толстой.

Был у него брат Николай, умеющий рассказывать детские сказки. Он говорил, что если найти зеленую палочку и закопать ее над рекой Воронкой на небольшой полянке среди дубов, то возникнет человеческое счастье. Возникнет общество «муравьиных братьев». Дети даже играли в эту игру, садясь под стол тесной группой, говорили друг другу хорошие слова.

Они создавали модель нового человеческого общества — без борьбы, без ссор, без заговоров.

Но трудно было создавать обстановку, при которой совершилось бы это чудо. Зеленую палочку надо было не просто найти.

Во-первых, нужно было быть хорошим человеком, а дальше начинались странные заклинания: надо было целый год не видать зайца — ни живого, ни мертвого, ни жареного. Потом надо было стать в угол и не думать о белом медведе.

Это очень странное предложение — о чем-нибудь не думать. Это трудное правило.

Откуда оно пришло? Куда ведут следы белого медведя?

Эти белые медведи, про которых говорил Николай Николаевич Толстой, не из тех медведей, которые живут вокруг Северного полюса и охотятся на тюленей и имеют родильный дом, ими самими избранный на суровом острове Вайгач.

Нет. Белый медведь пришел в память детям семьи в Ясной Поляне из Стерна, из книги «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена».

Старик Шенди был обременен многими сведениями, многими правилами жизни. Англия — страна неисчезающих традиций, церковной проповеди — как англиканской, так и

католической; законы, договора, войны, правила поведения, старые литературные традиции переполняют книги Стерна.

Он с ними борется.

Последняя глава пятой книги после многих приключений, после многих задержек и сомнений приводит старика Шенди к мысли, что надо развивать сознание: «Отец прошелся по комнате, сел и... закончил главу.

— Вспомогательные глаголы, которыми мы здесь занимаемся,— продолжал отец,— такие: быть, иметь, допускать, хотеть, мочь, быть должным, следовать, иметь обыкновение или привычку — со всеми изменениями в настоящем, прошедшем и будущем времени, спрягаемые с глаголом видеть — или выраженное вопросительно: — Есть ли? Было ли? Будет ли? Было ли бы? Может ли быть? Могло ли быть? И они же выраженные отрицательно: — Нет ли? Не было ли? Не должно ли было? — или утвердительно: есть, было, должно быть,— или хронологически: Всегда ли было? Недавно? Как давно?»

«Надо вышколить память ребенка»,— говорит старик. Он обращается с этими словами к капралу Триму, стоящему за спинкой его кресла. Вопрос такой:

«Видел ты когда-нибудь белого медведя?»

«Никак нет, с позволения вашей милости»,— отвечает капрал.

И дальше идет полстраницы разговора о белом медведе.

Разговор о белом медведе, которого никто из героев не видел, занимает двадцать строк. Все эти строки заняты вопросом:

«Видел ли я когда-нибудь белого медведя?»

«Мог ли я когда-нибудь его видеть?»

«Хотел бы я увидеть белого медведя?»

Пропускаю несколько строк.

«Если я никогда не видел, не могу увидеть, не должен увидеть и не увижу живого белого медведя, то видел ли я когда-нибудь его шкуру?»

Опять сокращаю.

«Изображение или описание?»

«Не видел ли я когда-нибудь белого медведя во сне?»

Какой он?

«Стоит ли белый медведь того, чтобы его увидеть?»

В чем тут дело? — спрошу я.

Белый медведь для Стерна — это ненужные околичности жизни, воображаемая наука, богословие, хозяйство,

письма апостолов к разным адресатам — все это белые медведи.

Утверждается: белого медведя не надо видеть, так же как и черного.

За околичностями описаний Стерн хотел увидать прямую дорогу к простому добру. Он был врагом белого медведя, врагом околичностей, традиций.

Вот почему приказано было членам Муравьиного братства — мальчикам и девочкам, которые окружали Толстого,— не думать о белом медведе.

Надо стремиться к простой правде. К внимательному рассматриванию простого, но необычайного, и не надо думать о белых медведях.

Иначе чуда не произойдет.

Искусство предвидит будущее и напоминает о прошлом.

Оно кладет на один станок разные явления для их сравнения.

В статье «Творческая автобиография» Альберт Эйнштейн писал:

«Для меня не подлежит сомнению, что наше мышление протекает в основном минуя символы (слова) и к тому же бессознательно. Если бы это было иначе, то почему нам случается иногда «удивляться», причем совершенно спонтанно тому или иному восприятию.

Этот «акт удивления» наступает тогда, когда «восприятие вступает в конфликт с достаточно установившимся в нас миром понятий» [1].

Об этом же факте удивления и в то же время о равновесии, которое достигается при построении новой картины мира, Эйнштейн писал в статье «Принципы научного исследования».

Удивление, или, как я когда-то писал, остраннение,— этот термин в измененном виде, вероятно через Сергея Третьякова, моего товарища по ЛЕФу, дошел до Брехта,— способность удивляться и смены способов удивления связывают многие явления искусства.

Когда-то я говорил, что искусство не связано, что оно не имеет содержания. Эти слова могли бы уже сейчас сыграть золотую свадьбу, 50-летний юбилей. И слова эти неправильны.

Когда говоришь про остраннение, то надо понимать, для чего оно служит.

---

[1] Эйнштейн А. Физика и реальность. М., 1965, с. 133.

Ученые открывают в мире новое, и сами этому новому удивляются.

Поэт или прозаик находится в состоянии, которое вежливо называют вдохновением и которое Пушкин называл невежливо «дрянью».

Когда Стерн писал свои романы, то он отнесся к ним как к огромному путешествию в новый, не только открываемый, но создаваемый мир. Старое восприятие мира, старые структуры романа были для него уже пародийными, он изгонял их, пародируя, восстанавливая остроту художественного ощущения, остроту новых жизненных оценок при помощи парадоксальности построения.

Поэтому «белый медведь» в искусстве то, о чем надо думать.

Белых медведей надо забывать, когда они уже стали привычными или напоминают о великих поражениях.

Весь Стерн — это роман во время ремонта: старые мостовые сломаны, старые оценки, оценки нравственности, привычки, эмоции, выворочены наизнанку, как вытершийся материал. Правда, иногда оказывалось, как в случае дяди Тоби, что нарядные штаны, которые он хотел обносить, идя свататься, уже были изношены.

Но в жизни романа, в жизни всего искусства Стерн перед Великой французской революцией и перед тем состоянием английского романа, когда он стал заслащенным, стал благополучным, останавливающим свое время, Стерн боролся и со своими современниками, и со своими потомками и создавал для будущего новое оружие.

Поэтому первые книги «Тристрама Шенди» имели необыкновенный успех. Но чем дальше развертывался роман, тем холоднее он принимался.

Элементы того, что называли сентиментализмом, были и у Ричардсона, но «Сентиментальное путешествие» — это путешествие в новые земли, которые будут открыты только потом.

Скажем, что эти страны у «полюса недоступности».

Диккенс

Переходя к нашему времени, мы видим новые способы понимания «единого» прежде всего как чего-то противоречивого.

Если Аристотель говорил, что в целом существует нача-

ло, середина и конец, то в искусстве очень часто дело начинается как бы с середины и не кончается.

Мы читаем книги, не понимая их противоречивости. Искусство может быть оттого бессмертно, что оно рождается противоречиями, существуя в своем изменении.

Мы говорим о развитии реализма.

Указываем, как на пример зрелого реализма — на Диккенса.

Но Диккенс фантастичен, и не только в рождественских рассказах. В романах, причем в данный момент говорю об английских романах, обычно, и это слово подчеркиваю, существует несколько линий. Вероятно, этот прием объясняется тем, что читатели требуют счастливого конца. Но счастливого конца не выходит. Объясняется это тем, что жизнь, материалами которой пользуется романист, неблагополучна. А читатель покупает вместе с книгой какое-то мнимое благополучие.

Многоплановый роман пытается создать сцепления линий, и обычно это делают искусственно.

Распутать длинный роман очень трудно. В «Крошке Доррит», романе Диккенса, дело идет о бедняке, который потом становится богачом, потом разоряется, и в то же время дело идет о какой-то судьбе, какой-то вине героев перед крошкой Доррит.

Этой тайной владеет некий Риго. Если в начале романа, или, вернее, в начале благополучия романа, он подписывается в таможне не своей фамилией, то в тюрьме он, обыгрывающий соседей на порции еды, в тюрьме Риго уверенно окружает все фамилии росчерком своей подписи. Это ловко сделано, но мои изо всех сил уважаемые современники напрасно переносят традиции западного романа на наши романы.

Благополучное окончание в «Крошке Доррит» заключено в каких-то документах. Эти документы попадают в руки трогательной женщины. Дело идет о вине мужчины перед другой родственной линией. Перед линией, которая определена благородным молодым человеком, в него влюблена женщина, очень красивая, с прекрасными волосами и небольшая ростом.

Благородная, всепрощающая девица передает все документы своему мужу, и он спрашивает, что с ними делать? Она говорит: «Брось все в горящий камин и скажи: я очень люблю тебя, маленькая Доррит».

Таким образом, роман не кончается или скорее кончается всепрощением.

В другом романе, очень запутанном, «Наш общий друг», существует человек, которого в городе называют «золотой мусорщик».

Он сам ставил как бы комедию. В какой-то старой духовной записи богатство должно соединить человека, которого знал Бофин, и ту семью, которую Бофин тоже знал. Но, оказавшись перед противоречивостью характера женщины, Бофин разыгрывает как бы анализ того, что такое богатство. Он собирает много книг о скупцах и дает человеку, который хочет найти другое, нужное для шантажа завещание.

Он играет в домашнем театре, разыгрывается испытание, кто же такая Бела, не испортит ли ее богатство.

Находится жених ее, которого Бофины знали давно.

Бофин разыгрывает роль угнетателя, который издевается над своим секретарем, издевается над любовью человека, который по завещанию должен был стать мужем Белы. Он влюблен в нее, но надо проверить, кто такие эти как будто бы заинтересованные друг в друге люди.

Идет сложнейшая и очень нереалистическая игра.

Бофин, милый, но неграмотный, импровизирует целые сцены, передразнивает своего секретаря, сопоставляет его речи с собачьим лаем, с криком петуха. Все это совершенно невероятно. Разыгрывается комедия, которая слабо понятна даже читателю. А в конце романа автор объясняет, что он хотел скрыть от читателя свои построения.

Автор как бы выходит в роли докладчика о законах построения романа. Вся эта история, кроме того, рассказывается грудному ребенку, который уже появился в результате состоявшегося брака.

Диккенс, превосходный писатель, способный вызывать участие у самого опытного читателя, способный у предубежденного вызвать слезы, работает, как бы предвещая детективный роман, работает столкновениями героев с мнимыми смертями, с их раскрытиями для самих действующих лиц. Это джазовый оркестр, с подчеркиванием множества как бы неслиянных партий разных инструментов.

Романы Диккенса прекрасно написаны: в них большую роль играют завещания, спрятанные где-то, нарушенные воли умерших людей.

Это роман-загадка. Показаны бедствия главных героев. Их голод и несчастья подстроены борцами за наследство.

Из героев делают негодяев, затягивают в шайку воров. Сам герой, подсаженный через окно в незнакомый дом, попадает в комнату своих родственников, в дом, где висит портрет его матери, причем герой похож на портрет, загадочно похож.

Он спасен, но при каждом таком спасении или полугибели, которых много у Диккенса, погибают третьестепенные герои.

Все писатели, большие и малые, а малые особенно, любят удачу, и все они не знают будущности своих книг.

Книги таинственнее любви.

Но и сейчас роман продолжает изменяться, и будет продолжать изменяться, и будет менять свои имена и цели.

Не надо считать, что искусство меняется непременно в сторону реализма, не учитывая стадии этого реализма и его национальной принадлежности.

Это — тотализатор жалости. Плата ужасом читателя и его слезами.

Сам Диккенс не чистил ботинок, но он знал, что такое вакса, потому что прислуживал в заведении, которое выделывало ваксу. Сын кучера дилижанса сплетничал, уставал, был добрым и был еще никем не описан.

И вот Диккенс, с его пониманием мира, с его смелостью, а он не боялся общественного мнения, оно его не касалось, он ввел нового героя.

Новый герой вошел в пародийный роман, потому что Пиквик, добрый старик в шелковых хорошо натянутых чулках, вообще пристойный человек, в старых книгах полагался ненужным, он был слишком обыкновенен. Это человек настолько обыкновенный, что был смешным и ненужным. Он слишком похож на покупателя. Но когда рядом с ним оказался лакей, чистящий ботинки, корабль повести стал устойчивым, а действие замечательным.

Шли тиражи, усиливалась комичность случаев, появилась жалость к людям незамечательным и мало зарабатывающим. Появилась презрительная склонность к таким, которые жили хуже, чем покупатели.

Роман развивался так, как развивается, или, точнее сказать, подымается, вода в доках Лондона.

Диккенс открыл новый мир рядом с собой, он стоял на берегу этого мира и потом стал богаче и грустнее.

Как часто бывало в английском романе, Пиквик, человек из благородного английского дворянства, попал в тюрьму понапрасну, но по смешному делу. Его упрекали, что он жил с какой-то женщиной и не женился на ней, она была для него только квартирной хозяйкой. Обидного тут было мало. Пиквик, добрый человек, внимательный человек, хороший хозяин, к нему почти с сыновней любовью приладился лакей, который отложил время своей женитьбы на служанке.

Пародийный роман стал романом успокаивающим.

Люди в меру смешны, едят, пьют, по-своему добрые, и даже когда они мошенничают, то это так обыкновенно, что почти законно.

Трудно быть сатириком. Их не любят читатели, или, как говорил газетный способный сотрудник, читателю нужны Гоголи, но такие, чтобы они его не трогали.

Тогда написал романист повесть о двух городах. Города эти Париж и Лондон. Тема — Англия и Франция. Точнее, эта тема о справедливости.

Роман начинается как будто проклятиями. Неожиданными для внешне благополучного Диккенса.

Дело начинается с тумана, со страха, с рассказа о разбойниках. Трудные дороги; потом вводится прекрасная дева с прекрасным голосом.

Это парадное одеяние героинь романа. Так одета не только жена доктора-француза. Она едет воскресить своего несчастного, но еще не увиденного ею отца. Он попал в Северную башню Бастилии в 18 лет. Сидел он за то, что с ним пришлось скрестить шпагу аристократу, а он не был аристократом, и позор мог пасть на голову того человека, который как будто признал другого равным, не посмотрев в его документы. Потом в романе идут страшные строки, описывающие Англию того времени, ее казни и одичание многих.

Диккенс начинает с ужаса. Впрочем, как мы видели, он иногда начинал со смеха. Но ужас, спокойный ужас вписан в книгу, ужас пустых улиц, полных тюрем, которые наполнены людьми, погубленными тщательно составленными главами. Страшно начинает Диккенс.

Это делается для того, чтобы читатель мог передохнуть, сказать себе, что это уже прошло. В книге это на самом деле проходит. Скелеты романов основаны на том, что реальность — это прежде всего историческая точность и документальность. Потом они закрываются штукатуркой, а по слою

штукатурки пишется, выписывается фреска — хорошая жизнь, даже очень роскошная жизнь. И даже простое одичание людей забывается.

У Домби было все, даже любимый сын, который обрабатывался по всем английским законам. Все кругом было окаменелым. И связывалось это странной связью по родству, часто забываемому. У Домби было все: богатство, роскошный дом, корабли. Дочь, которая в силу простой причины, что она была дочерью, не годилась для включения в имя фирмы.

Женщина, родившая сына и дочь, умерла. Домби женился второй раз на раскрасавице. Она испугалась Домби, но решилась на брак потому, что пожалела его дочь. Младший Домби мучился в тогдашней английской школе никому не нужными древними языками. Он умер как жертва обучения. Отец был в отчаянии. Но когда дочь пожалела его, когда мальчик был мертв, отец ударил дочку в грудь, и она убежала. Убежала в такой уютный карман, специально сделанный в романе для того, чтобы читатель мог согреть душу. Там моряк, чудак-бедняк, гордится тем, что у него есть несколько серебряных ложек. У бедняка есть родственники. Мальчик-племянник ангельского поведения. Случайно мальчик и девочка повстречались, и как бы возникла возможность любви.

Вот туда, к чудаку, торгующему компасами, прибежала девочка.

Как хорошо построен роман.

Так распинал прекрасные романы вышедший из бедняков Диккенс, человек с благополучной судьбой. Он любил одну прекрасную женщину маленького роста. Все женщины в романах Диккенса маленькие красавицы с прекрасными волосами. А женился Диккенс на очень красивой женщине нормального роста, и кроме того, она была дочерью владельца большого издательства.

Линии романов ужасов, пародийного романа и благополучного романа как-то перекрещиваются у Диккенса.

Англия дается в страшном описании суда. Дело может кончиться приговором не только к виселице, но и к вырыванию у еще не умершего человека кишок и сжиганию так, чтобы человек видел, что он дважды умирает.

Эти ужасы в уменьшенном виде попадутся и в «Оливере Твисте». Злодей, который убил женщину, не просто будет повешен, но за ним будет гнаться разъяренная толпа. Он будет убегать вместе со своей собакой туда, на край

Лондона, где у него есть нора в брошенном доме. И он добежит и окажется на крыше дома с веревкой — и поскользнется, а веревка захлестнется на его шее, и собака прыгнет на плечи своего поскользнувшегося хозяина.

Сейчас мы читаем и удивляемся, а в романах того времени много, скажем, документального. Использовано это как занимательно-документальное. Кроме того су́дьбы человека определяются не тем, что происходит со всеми, а тем, что происходит именно с данным человеком.

Герой в романе «Оливер Твист» растет и погибает с голоду в приюте, но он не просто туда попадает. Его загнала туда злая воля родственников, и этот бедный мальчик не получил наследства.

Я бы сказал так, что механизм в этих романах качается как что-то вырезанное из дерева и наспех связанное веревкой.

Судьбы людей, героев английского романа, как бы случайны, они не знают, кто их папа, кто их мама.

Если не папа, то дядя оказывается богатым и возвращает к благополучию героя прекрасного романа Филдинга, счастливо избежавшего кровосмешения и тюрьмы.

Искусственны механизмы большинства романов, имею в виду прежде всего развязку. Это не жизнь, а приключения и катастрофы.

Диккенс пошел на это стареющее и занимательное занятие.

Но Диккенс создал историю Пиквикского клуба. Роман был настолько занимателен, что один современник, умирая, спросил доктора: «Сколько мне осталось жить?» Доктор ему вежливо ответил: «Конечно, вы поправитесь, но смерть может произойти в течение двух недель». И остроумный англичанин, рожденный во время, прекрасное для Англии, ответил: «Значит, все хорошо, успею прочесть еще два выпуска истории Пиквикского клуба».

Романы Диккенса так хорошо написаны, что не только все радости, но и все горести заменены новыми несчастиями,— но все развязки его романов вызывают иронию.

Писатель ищет действительности в том, что свяжет весь материал. Он ищет более тщательно или так же тщательно, как женщина, которая выбирает материал для платья.

Моды изменяются, но то, что сенсационно, в мире остается, а мир любит повести о воскресениях, об открытиях новых портов, о далеких островах, которые разбросаны неизвестно для чего в океанах, и неизвестно почему общаются обитатели этих островов друг с другом, хотя как будто уже все погибло.

И то, что было оружием, стало игрушкой для детей. Уже нет больших птиц, но согнутая ветка, концы которой связаны старой веревкой, это она посылает стрелы из лука, игрушечные стрелы.

А музыка воскресает с новыми нотами, и люди сердятся на то, что время движется. И не только для того, чтобы сменялись урожаи хлопка или хлеба.

Так вот, в романах остаются остатки прежних странствий, прежних бедствий, прежних грабежей и прежних добыч.

Вот самая крепкая краска, которая не линяет со временем.

Мы говорим о Диккенсе как о реалисте.

Да, он жил, наклеивал на какие-то банки с ваксой фирменные объявления, совсем короткие, потом работал газетчиком.

Писал о мелких событиях, как будто не связанных, и слушал проповеди, потому что его посылали в церковь, а там, по старым забытым законам, актер, или, что то же, пастор, что-то читал и это подтверждал прочитанный временем хор, и вот так, невнятно, воскресала переиначенная греческая, и не только греческая, трагедия.

И ведра искусства заполнялись новым содержанием или новой водой.

Эпоха Диккенса хочет самооправдываться в искусстве. Главный герой в опасности, и у него есть друг — мальчик. Этот мальчик умрет для некоторого правдоподобия.

Линия романа единична, но она не всеобща.

Женщины, которые плачут, считая себя калеками, спасены тем, что у них есть длинные волосы, покрывающие тело до пят.

Бог рабов и гонимый богами Геракл, придя в гости к малознакомому человеку, узнает, что у хозяина умерла жена. Он гонится за смертью и отнимает у нее погибшую женщину.

Реализм разных эпох различен, потому что различны войны, орудия труда, храбрость, дружба, жалость.

Не различны, видимо, лишь разговоры о сущности люб-

ви и костюмы, потому что они как бы вынесены из реальности. Обувь построена так, что она почти ходули.

В прозу иногда входит голос автора, вернее сказать, автор иногда разгримировывается, потому что он изможден тем, что он видит, понимает и скрывает.

И если сделать длинный, но очень необходимый переход к другому писателю, то можно сказать, что только Ленин точно увидел самопротиворечия Толстого.

Не только противоречия времени, но и самоощущения толстовских героев различны.

И часто вещь, увиденная широко открытыми глазами, оказывается почти реалистической иллюстрацией того, что записано как жизнь автора.

Толстой не выключен из жизни, он живет в ней.

Не совсем решенная статуя Лаокоона сделана несколько живописно. Она не имеет разных точек для понимания того, что ты видишь.

Лаокоон, по-своему, может быть понят как автопортрет автора, борющегося с самим собой, со своей жестокостью, с тем, что младенец кладется на крышу, откуда он почти случайно, но неизбежно упадет, потому что он сын героя — это помеха для членов и этой и других семей.

Когда созрел талант Диккенса, он начал загибать линии событий романа и сплетать их так, что они казались сплетением железных стержней — казались кружевами.

Диккенс был великий человек и добрался до великого умения и даже начал терять это умение, как бы предчувствуя детективный роман.

Когда вырос гений, то он захотел тоже написать, тоже как все — о жизни и смерти.

А таким свободным писать, жить и умирать мог только Пушкин.

В Дрездене, недалеко от знаменитой галереи, случайно увидел поразившую меня и запомнившуюся мне даже в Англии, куда я попал из Европы, скульптуру — изображение солдата из железных крашеных труб.

Рядом росли какие-то растения, разные, но все вьющиеся.

Они вырастали. Видел их уже выросшими наполовину.

Растения оплетали эти железные подставки, которые, по-моему, не хорошели от этого.

Так строятся и строились романы, распятые на железных формах благополучия.

Пути, ведущие к построению произведений, перекрещиваются. Удвоения и параллелизмы

I

В детстве я спал на низких кроватях с сетками, чтобы не падать на пол. И первый мир был для меня миром через сетку. Мир начинается с песни, которой укачивает мать, или грома, там, за окнами, а это шум колес — он изменяется. Он уже время.

Так с чего же начинается поэзия и проза?

С тех снов, которые оказались недоконченными. Они — сны — всегда уплывают без окончаний. Окончания можно искать в книгах, только начинайте с конца.

Благополучие там,— все куда-то уходят, поженились или только подумали о какой-то далекой женщине или человеке.

Портреты, автопортреты начинаются со снов.

Пушкин начинал свою жизнь, возможно, со сна.

Пушкин начинал свою поэму, она так гениальна, что неокончена; поэтому она остается гениальной и законченной.

Мы начинаем спрашивать, что было, когда нас не было. Этим мы недолго интересуемся, но я помню сон... там что-то происходит, и вот приходит время, появляется шум, это скачут какие-то люди на лошадях, я еще не умел отличать во сне, где всадник и где лошадь. Дело происходит в узком коридоре какой-то пещеры. Я падаю на пол. Они скачут на меня.

Это похоже на двор Мариинки. Меня, кроху, водили туда на оперу, которая тогда называлась «Жизнь за царя». Подковы звучат все ближе и ближе. Падаю на каменный пол, а эти существа пропадают — и я слышу музыку.

Сны составляются из кусков, они монтажны, как построения поэзии.

Сон и рисунок на камне — это первое, что удвоило для человека жизнь.

Это не только то, что ощущается, но то, что может ощущаться.

Людям надо рукой попробовать камни, начать рисунок, который никогда не кончается, провести рукой по камню.

Сны умеют кончаться, сны умеют соединять разбитые

куски увиденного, услышанного. Во сне узнаются первые своеволия, нужные построения.

Сны — обрывки человеческих воспоминаний, того, что ощущалось и никогда не доканчивалось. Сны расслаивают.

В самой любви есть расслаивание, даже в то время, когда не было конвертов и иронической книжки с цифрами 01.

Сны — обрывки, предки замыслов поэм и романов.

Собственная биография образуется тем, что ты помнишь и что ты забываешь.

Чужая биография мне кажется уже труднее, потому что она доходит в обрывках, как запись фонографа.

А пока не знаю, как мне начать, поэтому уйду от деревьев в лес — так уходит собака, временно оставляя охотника,— уходит и лает на высокое гнездо.

Сергей Эйзенштейн одну из своих статей назвал «Кто первый сказал «Э».

Первый сказал Добчинский.

Бобчинский или Добчинский разбираются и сегодня, скажем, в пяти театрах только в одной Москве.

Потому что Добчинский и Бобчинский увидели незнакомого человека, человек был одет не по-здешнему.

Человек этот прошмыгнул мимо людей, которые ели семгу.

Они были похожи на собак, которые делят какую-то добычу.

Он был похож на собаку, которая ищет следы.

Друзей было двое, как я уже говорил,— Добчинский и Бобчинский.

Хороший художественный рассказ или начало статьи требует удвоения; в драматургии заведено как бы непременное правило — удвоения главной сюжетной линии, или, что то же, как бы введение параллельного героя.

И в «Гамлете» и в «Макбете» существуют такие параллельные линии.

Писать историю одного человека трудно.

Надо еще отразить его — как делает зеркало, которое показывает, что он горюет или радуется,— радуется он редко — что он горюет каким-то общечеловеческим горем.

Поэтому друзей было двое — Бобчинский и Добчинский, и то, что это именно пара, подчеркнуто почти полным сходством их фамилий.

Пара эта как пара собак, что ходят в охотничьих стаях.

«Э»,— сказал один из них, дальше идет разговор Добчинского и Бобчинского — по Гоголю.

Так вот, С. М. Эйзенштейн сперва мечтал снимать не по сценарию.

Он мечтал самоизобразить мысль своего собственного строя.

Может быть, я пытаюсь сделать то же самое.

Рядом был Дзига Вертов, который сначала работал в кино чуть ли не канцеляристом.

Дзига Вертов думал, и, может быть, он был в чем-то прав, что сопоставление зеркальных фактов даст искусство.

И он стал снимать ленту, снимал кадры простых житейских забот — кажется, что-то о приеме бетона,— не выходило. Он столько раз снимал, что уже и жена забыла, что и где он снимает.

Но он все-таки обдумал, можно сказать — обмыслил свою работу, и тогда получилось.

С. М. Эйзенштейн и Дзига Вертов начали как-то работать параллельно.

В первых вещах Эйзенштейна не было актеров. Мастер, великий мастер думал, что человек, сам по себе человек как бы актерогеничен.

Сначала я думал, что это неверно.

Наверно, так оно и есть — неверно.

Но если в роли Гамлета снимать разных людей, что и есть в действительности, то каждый из этих людей по-своему поймет трудность трагедии Гамлета — и мы узнаем из разной актерской игры общую трудность понимания Гамлета.

И так мы ходим на любимого актера, следим за игрою созвучий мысли и понимания.

Белинский восемь раз смотрел игру Мочалова.

Трудно думать не о актере, а о том, что же происходит на самом деле.

Из-за чего страдает Гамлет.

И сам автор смотрит на себя по-разному, как бы смотрит разные свои черновики.

Черновики — это игра актера в разных ролях.

С. М. Эйзенштейн много работал, у него выходило.

Выходило у Дзиги Вертова.

Потом они уперлись в какую-то стенку.

Эйзенштейн — человек с огромным запасом знаний, инженер.

Исследователь иероглифов.

И прежде всего он — Эйзенштейн.

Он хотел снимать в роли первой жены Ивана Грозного Галину Уланову, великую танцовщицу, она станцует свою роль. Она недосягаемо двигается.

А спор о том, кто первый заметил движение кадров — монтаж — он ли, Дзига Вертов и, С. М. Эйзенштейн, человек с огромным лбом, разрешил тем, что написал статью о том, кто первый сказал «Э».

Впервые сказано, что́ за явление Добчинский и Бобчинский.

Там не было жизни.

Кроме того, есть ирония, ибо фамилия «Эйзенштейн» начинается на «Э».

Художественное построение сложно, оно имеет множество родителей.

Причем законные дети рождаются тем же способом, что и незаконные.

Мне снятся повторяющиеся сны.

Они приходят и уходят непрочитанными.

Надо говорить о Гоголе.

Прежде всего из уважения к человеку, которого мы так и не поняли и который так странно умер.

Он умер в тот период, когда сжигал в камине черновики продолжения «Мертвых душ».

Он думал, что они могут воскреснуть.

Он видел их воскресшими.

Он написал о новых людях и дал им широкие, но свои горизонты.

Он пытался найти биографии несуществующих людей.

Ему поставили в Москве памятник.

Очень хороший памятник.

Но памятник сняли.

Увезли — правда, недалеко.

В тот дом, где жил и умер новоявленный Гамлет.

Вот в этом доме он и сжигал черновики «Мертвых душ».

Ибо люди эти не воскресли.

Воскресение человека, торжество человека — это мечта всех писателей.

Памятник Гоголю по-прежнему помещен великолепно.

Сфинксы не были памятниками каким-либо героям.

Мы не знаем, кого они изображают.

Памятники были и в виде столбов, наверху размещались разнообразные мимолетные вещи.

Но каков памятник нашего сегодняшнего человека, я не знаю.

О многом очень хочется написать.

Была Цусима, военные корабли плыли вокруг света и доплыли до Японии.

Их встретили корабли соперников.

Потопили.

Но был один миноносец — он был пробит снарядом, и он потонул.

Вдруг выплыл и выстрелил из носового орудия и потом потонул навсегда.

Он был бессмертен.

Он был братом Гильгамеша.

Хотел бы увидеть памятник капитану этого корабля.

II

Сюжетные построения повторяются по-разному: от сплетни, от оправдания — к суровому разговору.

Когда в «Ревизоре» Бобчинского и Добчинского показали в костюмах с высокими манишками, то есть как бы шутами, то Гоголь обиделся:

«...оба наши приятеля, Бобчинский и Добчинский, вышли сверх ожидания дурны. Хотя я и думал, что они будут дурны, ибо, создавая этих двух маленьких человечков, я воображал их в коже Щепкина и Рязанцева, но все-таки я думал, что их наружность и положение, в котором они находятся, их как-нибудь вынесет и не так обкарикатурит. Сделалось напротив: вышла именно карикатура... Увидевши их костюмированными, я ахнул. Эти два человечка, в существе своем довольно опрятные, толстенькие, с прилично-приглаженными волосами, очутились в каких-то нескладных, превысоких седых париках, всклоченные, неопрятные, взъерошенные, с выдернутыми огромными манишками; а на сцене оказались до такой степени кривляками, что просто было невыносимо» [1].

Но само сочетание слов — Бобчинский и Добчинский — это удвоение одного и того же человека. Они часто говорят смешными повторениями:

«Бобчинский. Имею честь поздравить.

---

[1] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. IV, М., 1952, с. 102.

Добчинский. Антон Антонович! имею честь поздравить.

Бобчинский. С благополучным происшествием!

Добчинский. Анна Андреевна!

Бобчинский. Анна Андреевна! *(Оба подходят в одно время и сталкиваются лбами)».*

Они задуманы как цирковые «братья», выступающие под одной фамилией.

Бобчинский в то же время просит Хлестакова лишь о том, чтобы в Петербурге сказал «всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство, или превосходительство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский... Да если этак и государю придется то... и государю, что вот, мол, ваше императорское величество, в таком-то городе живет Петр Иванович Бобчинский».

Вот полное обнажение просьбы — он хочет быть замечен.

Посмотрите теперь: Ляпкин, обычная фамилия; Ляпкин-Тяпкин — полный реализм. Есть еще Сквозник-Дмухановский; то есть все двойные фамилии пишутся через черточку. Эта же двойная фамилия разведена — черточка убрана — разведена на два человека: Бобчинский и Добчинский.

Магическое сведéние и разведение — проявление идеи двойственности, идеи парности.

Двойственность ощущения, двойственность человечества, разность возраста и, конечно, разность пола — это всемирная походка, всемирное освоение.

Чернышевский не зря говорил, что походка — это сочетание прыжка с торможением. Человек поднимает ногу, теряет старое равновесие, как бы падает вперед, но вот нога перенесена, и оказывается, что это падение является движением в одной плоскости.

Хорошо думал Чернышевский.

Король Лир узнает сущность того, что с ним произошло, от шута, который как будто один сопровождает короля. Он не забыл ранг короля. Он понимает падение короля.

Поэтому он является ключом к пониманию трагедии.

Шуты остаются навек в искусстве. Они люди, как бы сознающие свое ничтожество, люди с пародийными стихами, с пародийными подробностями жизни. И, одновременно, это как бы вторая линия героев Достоевского.

Как замечал и Бахтин, Санчо Панса не есть изобретение Сервантеса.

Верный слуга Дон Кихота — не человек отдельного времени.

Это крестьянин, который живет рядом с рыцарем и дает свое понимание жизни.

Это герой, имеющий свое движение.

Санчо Панса и Дон Кихот носители разных пониманий жизни.

Удвоение и параллелизм линий романа наследуются литературой еще из мифологии.

Молодой Толстой читал книгу «Семейство Холмских», отмеченную им в числе книг, оказавших на него влияние.

В этой книге существует история нескольких семей.

Не хочу выделять, что именно в родовой истории Холмских было основанием или подобием основания истории родственных семей Облонских, Щербацких и других, связанных еще и тем, что мать сестер Щербацких, женщина со столь положительными оценками, с трудом выдавала дочерей замуж.

Параллели судеб дворянских семей отмечались многократно.

Не одна история, а несколько историй входят в книгу.

Одна история распалась на несколько.

Есть, правда, линия неудачников. Это брат Левина. Он не борется за состояние.

Все семейства романа связаны не только тем, что главный герой Левин был влюблен в трех сестер. Это, конечно, не полное совпадение строения романа, но летописец, который все это создал, сам был влюблен в сестер одной семьи.

Дело в том, что в романе не одна нравственность, а, по крайней мере, три — три указания способа жизни. Тройное преступление.

Преступление страшное, потому что Анна бросилась под поезд.

В романе люди, идущие не в главной роли, часто имеют другую нравственность, другую полезность, другую обоснованность жизни, чем главный герой.

Для того чтобы это было ясно не только сердцу писателя, но и зрителю, Треплев терпит поражение. Его бросает любимая и уходит к плохому писателю.

Он стреляется, а в этот момент в доме играют в лото.

Люди живут одновременно, но у них разное время.

Время Тригорина и его нравственность, и время Трепле-

ва, и время доктора Дорна — это разные степени жизни, разные грозы.

У Шекспира Офелия, правда, не полюбила Гамлета, но она на его глазах не полюбила и кого-нибудь другого.

Люди иначе смыкаются в разные времена.

Вертер беден, и не дворянин. У него даже нет пистолета, чтобы застрелиться, и он занимает его у соперника.

И герои Пушкина, и герои Достоевского разновременны.

И в этом заключена основа как бы параллельных линий в художественном произведении.

Сам Пушкин в мотивах своего художественного движения имеет нашу сегодняшнюю жизнь. И он защищается стихами. Доказывает знатность рода.

Его Гринев, дуэлянт, современник Вертера, но дворянин хорошего рода.

Хотя те Пушкины, о которых поэт пишет в стихах,— не его прямые предки. Иван Грозный сбривал старшие роды и оставлял потомков их как бы знатными, но такими, которым надо было доказывать свою знатность.

Такие дворяне, как Гринев, иногда дослуживались до обширных полей где-нибудь в Самарской или Саратовской губерниях.

Для Пушкина Гринев, конечно, не близкий товарищ. Разговаривать они, может, и могли, но тот не учился в Лицее. Лицея еще не было.

Поручик Державин был и в литературе сперва поручиком. Приходилось ему бороться и с восставшими крестьянами.

Шло время, и Державин написал строки, которые можно прочесть в музее при библиотеке в Ленинграде.

«Река времен в своем стремленьи...»

История набрасывает ощущение будущего, и люди романа вмещают в себе несколько будущих.

Они противоречивы. Они двоятся, как герои Достоевского.

Они будущее и прошлое.

И дочь Достоевского еще будет отпираться от того, что она русская дворянка, и станет утверждать, что она из литовского рода.

Для чего этот длинный разговор, напоминающий мне лестницу из веревки, сброшенную с высокого балкона в каком-то будущем романе?

Искусство слоисто. Оно включает в себя новое и старое.

И Пушкин слоистый. И Толстой.

Потому что они живут на острие своего времени. И живут иной жизнью.

Ищут иной жизни. Подсказывают своим временам славу.

Искусство, повторяю я, слоисто.

Письмо, которое затерялось и потом приходит в разных конвертах в разные дома и к тебе самому.

Есть старый рассказ о том, как Степан Разин попал в тюрьму и тюремщики издевались над ним.

Они сказали ему — ты никуда не уйдешь отсюда. Но ты не бойся, говорят они, ведь ты хорошо поешь — спой нам что-нибудь.

Дело было на дворе.

И Разин на земле рисует борта лодки.

Говорит товарищам по тюрьме — садитесь на скамейки.

Они садятся.

Разин запевает песню. И говорит — нажмем, нажмем. И вдруг все с ужасом видят, что лодка плывет по Волге и весла отбрасывают воду, которую заменяли цепи.

Поэзия освещает тяжелые дороги истории.

Отец изнасиловал свою дочь.

Муж истоптал жену ногами за то, что она не невинна.

В другом романе казак по старым-старым следам старой дороги приводит свою мать к смерти путем голода — все живут в доме, а в этом доме от голода умирает старуха, она уже съела рукавицу.

Это сильно, но это страшно.

Места, где это происходит,— места плодородные, люди — сильные, а голод, право на убийство путем голода проникает в новую жизнь из старого романа.

Пушкин писал:

> Тиха украинская ночь.
> Прозрачно небо. Звезды блещут.
> Своей дремоты превозмочь
> Не хочет воздух...

Дальше идет рассказ о пытке.

Пушкин сказал про Степана Разина, что это единственное поэтическое лицо в русской истории.

И, отвлекаясь, или, наоборот, возвращаясь, скажу, что почти все исторические романы построены на двух-трех историях.

Это создавало надежду на свое видение.

Это есть у Геродота.

Есть у Плутарха.

Есть у Платона.

Ибо и Платон, и Плутарх, и Геродот лечат одну историю другой историей.

Блажен, кто праздник жизни рано... Еще один план

Надо начать с заявления Пушкина о том, что он переходит на прозу. Потом идет маленькое замечание о различии прозы и стиха.

Пушкинское строение стиха сюжетно. Роль торможения в стихе играет прежде всего строфичность. Каждая строфа выражает или какой-нибудь предмет, или какое-нибудь положение, или оценку состояния человека, который пишет эту строфу.

Если взять «Евгения Онегина», то надо определить временность кусков. Иногда строфы состраиваются вместе и кажутся едиными, как строфы перемены погоды.

Есть строфы, говорящие о том, где находится сам автор. Нам всем в глаза бьют слова: «Я жил тогда в Одессе пыльной...» Это как бы перестановка аппарата, с какой точки снимается.

Второе — это размышление о построении строфы и сюжета. Есть скопления строф, которые говорят о переходе на прозу.

Некоторые строфы заключают в себе перечисление как бы обстоятельств написания. В них имена собственные срастаются. Въезд Татьяны в Москву есть перечисление предметов, включительно до стаи галок на крестах. Это как бы описание декораций.

Другая роль строф — это вопрос о законах построения поэзии. Это первый набросок, это то, что раньше в кино называли либретто, либретто пейзажа. Причем это либретто содержит время написания. Говорится о замедленности.

Некоторые осенние строфы как бы траурны: «...с своей волчицею голодной выходит на дорогу волк».

Пушкин говорил, что время романа размечено по календарю.

Татьяна меняется очень быстро, но время отказа Онегина от любви — длинное время, его нельзя считать по строкам.

Его перелом — это отказ.

Это время подчеркивается описанием дома Онегина, куда пришла Татьяна. Она читает там книги. Книги эти ни-

как не раскрыты. Они подтверждают только накопление у героев сферы чтения. Первое упоминание очень короткое, полупрезрительное — о том, что читала мать, а она не читала ничего, только говорила о книгах. Теперь перечисление книг, которые читали Онегин и Ленский. Это их мир. Потом сопоставление. Вслед за этим чтение Татьяной библиотеки Онегина. Это указание для постановки — книги сочтены, оценены.

Татьянинское определение кончается словами: «...уж не пародия ли он?» Оценка человека сложена в том числе по книгам, которые он читает.

Все эти предметные куски замедляют действие. Татьяна, робкая провинциалка, видит, вы помните, сны, как бы убегая от чего-то,— этим показывается движение сна, которое как бы прячет ее в карман.

Замедления отодвигают или накапливают для Пушкина время, когда ему придется встретиться с новой Татьяной.

Потом пародийный кусок, когда Ольга оплакивает могилу убитого поэта, и есть две характеристики поэта — каким он мог стать и каким он мог стать другим. Вот эти насыщенные указаниями куски показывают время, они удлиняют его — прожитое интеллектуальное время. Люди не столько состарились за чтением, сколько ориентировались на чтение.

Потом короткое замечание о том, куда поедет Татьяна,— в Москву на ярмарку невест, и «для бедной Тани все были жребии равны». Все эти куски отчуждены и говорят об отчуждении.

Каждый герой имеет свой лист — что он прочел, что он не читал и как он относится к тому, что он прочитал.

Москва дается в первый раз как заставка в перечисление предметов, второй раз — как встреча женихов, сухо, невыразительно, но строго, вне чувств.

После этого идет приезд, внезапно как бы найден Евгений Онегин в Москве.

Дана, кажется, только одна черта генерала — он поднимает плечи, без определения, что это за человек.

Онегин приезжает в неведомое место.

Татьяна же дается как бы в своем доме, указывается место, где она находится, указывается даже модный цвет ее платья. Потом начинается медленный подход Онегина к женщине, которую он не успел увидеть. Идет возвышение Татьяны по ступеням над людьми, которые определялись одними фамилиями в прежних строфах.

Коротко дается разговор Онегина с генералом:

«Ты ей знаком?

Я им сосед».

Место это памятно мне еще потому, что Маяковский постоянно читал его, повторял как заклятие.

Потом Онегин накрыт на смешном деле — он умоляет женщину, которой явно не нужен. Ведь женознание, как особая наука, дана в начале характеристики Онегина.

Новая встреча. Теперь инициатива у Татьяны. Женщина говорит сухо, деловито. Говорит о чине, о положении, об отношениях двора к ее мужу. Понятно, как удивлен генерал, найдя своего недавнего знакомого в покоях своей жены. Не надо забывать, перед этим Пушкин дает точное определение возраста генерала. Они вспоминают свои совместные приключения. Между ними, может быть, разница не больше трех-пяти лет. Была война, были ранения, и люди, прошедшие войну, старше тех, кто сидел в это время дома.

Дальше идет как бы демонстративно длинный конец. Вот слова, когда читают над мертвым псалтырь.

После этого идет прощание с темой. Говорится о расставании. Поэт как бы влюблен в свое создание, он ставит ему памятник, как ставят камень, разделяющий кладбище.

Потом идут замечания людей, которые напоминают ему, что роман не кончен.

Но мы уже видали строфы о перемене жанра. Пушкин отказывается от поэзии, как Татьяна отказывается от Онегина,— резко. Потом идет написанный кусок путешествия.

Дальше идет потерянный, законспирированный, с перемешанными строками кусок Москвы заговора, с точным указанием моментов напряженности. Упоминание оружия, оружия смерти.

Начинается расставание, горькое расставание с героем.

В поэме сказано: «Надолго. Навсегда».

Поэма явно не кончена, но в конце поэмы были декабристы, рассказ о заседании.

У совсем другого человека, прозаика, описан приезд в Москву с каторги декабриста. Человек возвращается с женой — строгий, не старый, с юношей сыном. Приезжает в Москву, как в старую квартиру, узнает ее. Его не то что принимают радостно, им интересуются.

Толстой очень коротко, несколько даже отстраненно, на фоне большой войны писал о декабристах. Дан молодой человек, который когда-то учился за границей, потом попал

на каторгу, и теперь он если не радостно, то шумно принят. Вот человек, который возвращается, возвращается из большого романа, где он описан как Пьер Безухов, бывший незаконнорожденный, потом богатейший человек.

И так же, как прежде, мы знали имя его жены, теперь мы видим ту же женщину, только постаревшей.

Это Наташа.

Не забудем, что в конце романа был разговор Безухова и Николая Ростова о необходимости восстания. Был разговор о заговоре. Был страх перед средним человеком. Симпатичный человек, брат Наташи, оказывается если не другом, то слугой Аракчеева. И есть сон мальчика Болконского о том, как будет уничтожен крупный человек человеком знакомым, но, в сущности, стоящим на другой строке истории.

Так Толстой заполнил время между тринадцатым и сороковым годом.

Он вернулся, люди изменены, Наташа постарела; другими словами, здесь дан тот же переход, который делал Пушкин в описании жизни Онегина. Короткие, многозначительные вещи об очень известных периодах, так что эти короткие вещи удлиняются, потому что они цитируют всем известную историю.

Немного пародийный прием: разговаривают люди, которые три года назад не посмели об этом разговаривать, а за этим идет пропасть, ведь автор, который пишет это, расскажет, как отнеслись потом к героям Севастополя, как давали две копейки солдату, который вернулся калекой.

Тут не трещина, тут разлом русской истории. Другие отношения. Попытка дать оборотную сторону — что же такое была Россия, которая отправила на каторгу этого человека.

В «Декабристах» есть встреча декабриста с крестьянами, которые запахивали земли дворянина. Они имели на это право, был невнятный приговор в их пользу. Они запахивали, потом их осудили — и шесть человек находятся на каторге. И вернувшийся с каторги человек встречается или должен встретиться с бывшими крестьянами. Есть пять или шесть набросков сцены, где бывший каторжник разговаривает с этими людьми.

Как на Неве разводят мосты, так здесь проводится развод истории.

Старая Россия приводится осторожно — почти нет упоминания о каторге. Только сестра, увидев брата, называет

его дураком за то, что он не предупредил ее о приезде. Она обнимает его голову.

Несчастье проглочено. Описание вернувшегося. Но каторги нет.

Мы видели пропуск описания у Пушкина.

Он вдруг расстался с героем:

«Блажен, кто праздник жизни рано... как я с Онегиным моим».

Блаженное расставание. Герой выпадает из повествования.

Если сравнить, скажем, с французским романом, то там указывается время заключения — точно, указывается время возвращения — точно, указывается место.

Пушкин как бы затаптывает костер, «но это не все».

Пушкин написал «Онегина» с пропусками.

Пропуски эти заполнены в прозе Пушкина.

Давным-давно, в прошедшее время, появился самозванец. Родился самозванец. Пугачев.

Речь идет о «Капитанской дочке» Пушкина.

Сейчас мы эту тему только назовем.

Когда читаю «Евгения Онегина», я знаю, что по записям Пушкина Онегин должен встать среди декабристов. Но что дальше, что дальше с историей Татьяны Лариной? Как кончается этот мирный роман? Между прочим, Пушкин в черновиках три раза подряд пишет: Татьяна Ларина, Татьяна Ларина, Татьяна Ларина. Три строчки, идущие одна за другой. Вот что его очень интересует.

Теперь перейдем на соседнюю дорогу. Толстой пишет, что декабристское движение прошло над Россией, как будто прошлись магнитом и подобрали все железное.

Мы представляем себе работу писателя логической. Между тем в ней много метаний.

Работа, как и история, вовсе не логичны. Они связаны с большими ожиданиями, с отчаянием — как будто человек потерял друга. Ведь в литературном лесу не проложены тропы, нет фонарных столбов и нет окон с правой и левой стороны.

Пушкин или Толстой путаются в этом лесу, как люди, которые прокладывают дорогу, скажем, через горы. Вот здесь можно идти, но здесь будут обвалы, ледники.

Пушкин внезапно заканчивает, бросает роман «Евгений Онегин». Все удивляются, ему пишут письма, говорят странные вещи о том, что ведь можно объявить подписку.

Но если бы мысль оставляла зарубки, раны, рубцы, то мы понимали бы больше.

«Онегин» закончен внезапно; относительно недавно Морозов, разбирая пушкинские черновики, увидел, что многие места нарочно запутаны.

Как будто тут прошла лиса или волк, за которым гнались собаки. Мы видим, что Онегин не просто герой романа.

Отношение Пушкина к Александру и Николаю сложное. Когда Александр умер, Пушкин считал, что новый государь лучше — у него чистые руки. Он был очень скоро разочарован.

Толстой собирался писать роман с 1812 года. Причем Толстой только что вернулся с Крымской войны, где русская армия встретилась с соединенными силами Турции, Англии, Франции. И даже маленьким отрядом Сардинского королевства. Сардинскую армию называли «сардинками». Толстой только что увидел поражение, роман хотел написать о победе.

Пока что Толстой писал как бы докладные, что армия не одета, не накормлена. Что русские пули не долетают до вражеских солдат. Еще недавно, в 1812 году, при Бородине, русские имели больше пушек, чем Наполеон, наш орудийный залп был сильнее французского.

Я написал довольно давно о том, как туляки поехали в Англию. Об этом же писал и писатель Замятин. Он написал комедию о том, как эти тульские люди растерянны в новой для них стране.

Я написал почти детскую, юношескую книгу о мастерах старинных. И по писательской рассеянности взял не книгу о книгах, а основные материалы.

Куда поехали туляки? Они поехали в Лондон. К кому они должны были там в первую очередь пойти? Они должны были идти к русскому послу, Воронцову. Есть ли материал по Воронцову?

Не могу показать этого на строке, но архив Воронцова можно обнять только двумя руками. Там я нашел фамилии этих русских. Один из историков сказал, что я обогатил нашу историческую науку,— только тем, что теперь есть ссылка на архив Воронцова.

Но это непонимание работы, потому что нужно же посмотреть, а что там написано. Оказывается, туляки получают такое же жалованье по размеру, как Уатт, создавший паровой двигатель. За что же им так много платят? Присла-

ны они были для ознакомления с сабельной сталью. Поселили их очень осторожно, у священника при нашем посольстве. Один из них остался в Англии и стал крупнейшим фабрикантом, другой вернулся в Николаев. Оказывается, что наши домны в это время все еще были больше английских. А ведь в начале царствования Екатерины II обсуждался вопрос, не ввозить ли руды на Урал.

Если стать спиной к Финскому заливу и смотреть в сторону Кронштадта,— я еще собираюсь это сделать,— то за моей спиной будет дача, на которой жил Маяковский, приезжал Блок, жил молодой еще Корней Чуковский. А навстречу летят, высоко в небе, стаи. Летят они, твердо построенные, как будто их печатали одним набором, в одной типографии.

Они повторяют друг друга, они летят над тобой и мимо тебя. Летят к Ладожскому озеру. Летят издалека, может быть из Африки. Очень спокойно, враз машут, рядовые птицы летят за главным, за тем, который ведет всех, не ведая, что это построение — правильно со стороны физиологических и математических законов.

Птицы летят, как будто подсчитывают полет. Летят, как бы раскачивая воздух.

Они — одна машина, одна литературная братия, одна судьба. Единицы, которые соединились вместе и летят в одну сторону. Летят они с дальних мест, перелет этот им привычен.

Они летят над Ливаном, над старыми, очень старыми уже сбившимися опорами. Далекие опоры.

Но когда смотришь на их полет, то вспоминаешь недавние споры. Споры о том, является ли Болдинская осень падением Пушкина, неудачей или, наоборот, победой, полетом в новую страну.

Спорили о давно забытых вещах — о столкновении Моцарта и Сальери, мог ли Сальери отравить Моцарта.

Но заметьте, Сальери, которого обвиняют в убийстве Моцарта, тот Сальери более знаменит, чем Моцарт. Он владыка дум. Стоило ли ревнивому гению убивать конкурента, который так странно махал крыльями и вел музыку.

Мы можем обнаружить совпадение этой борьбы в другой истории Пушкина — в «Каменном госте». Каменный гость, муж прекрасной женщины, мстит странному, вызывающему у нас симпатии человеку, носителю какой-то другой нравственности. Человеку, который очищает старую нравствен-

ность. Так, как с сукна во время карточной игры щеткой слуга стирает записи, кто выиграл, кто проигрался, кто остался при своем.

Достоевский знал эти споры и восстановил их. Имею в виду постановку пьесы в каторжной тюрьме. Тут спорит малая нравственность с большой нравственностью.

Летят птичьи стаи, самособирающиеся, выбирающие самые странные дороги.

Странные, но все ближе и ближе к тайному смыслу моего рассказа.

На смену слову пришло изображение. Кино

Даже заказывая юбку, надо избрать какую-то точку зрения, какое-то решение, которое потом может быть нарушено.

История искусства — это история борьбы решений.

В Ленинграде, почти около Невы, стоит хороший памятник Суворову.

То, что сделано в памятнике, все неверно.

Щуплый человек защищает щитом царские короны и корону римского папы. Как известно, действительно Суворов как бы предвосхитил победы Наполеона в Альпах.

Но, с другой стороны, его пафос не в том, что он защищал какую-то лавку древностей. Человек, который сперва получил образование интенданта, потом моряка, он изменил старые представления о войне, в том числе представления Наполеона, и уж во всяком случае Александра Македонского.

Но в этом памятнике интересно то, что памятник смотрится с разных сторон, в этом интерес скульптуры, это не живопись.

Живопись, даже великая, смотрится в одной плоскости, от нее нельзя уйти, обойти.

А вся история изобретений была историей изменения цели того, что делается.

Что сделано — сделано.

А работа изменяется.

Я, старый кинематографист Шкловский, случайно пришедший в кино из литературы, пишу вот эти нескладные замечания.

Надо вспомнить.

В кино собирались бывшие художники-инженеры, это Эйзенштейн, Пудовкин, актеры театра — доктора, это Абрам Роом; вероятно, еще кто-нибудь.

Люди, любящие по-разному.

Эйзенштейн не только инженер, он языковед.

Он не говорил по-китайски, но он интересовался китайской культурой.

Есть знаменитая скульптура: змеи душат взрослого человека и двоих детей; снова говорю о Лаокооне; скульптура средняя, потому что дети маленькие, а склад тела их взрослый; но что происходит в этой скульптуре?

Рассказывается, что мудрый Одиссей придумал послать в непобедимую Трою данайских солдат, спрятав их в огромное тело деревянного коня.

Это детская игрушка, увеличенная в тысячу раз.

Но троянцы боялись данайцев, даже приносящих дары.

Это пародийная штука.

Боги были, однако, на стороне данайцев.

И когда троянцы хотели отказаться от подарка — лошади, начиненной воинами, как у нас гусей набивают яблоками, то тут появились змеи, которые своими сильными мышцами сдавили и старшего троянца и его детей.

Они задушили их.

Это интересная скульптура.

Но ее можно рассматривать только с одной стороны.

Менее известный как скульптура, памятник Суворову лучше, он скульптурнее.

Когда мы пришли в кино, то мы попали в фотоателье.

Это было похоже на оранжерею, но побольше.

Стояли какие-то палки с железными руками, на полу валялись стекла, по стеклам, обходя их стороной, ходили нашедшие теплое место голуби. Дело шло к зиме.

Здесь снимали фотографию.

Люди приходили.

Их усаживали.

Голову, шею закрепляли ошейником, чтобы человек не вертел головой. Я говорил уже, ошейник был похож на ухват штатива какой-нибудь лаборатории.

Появились мысли о живой фотографии.

Потом появились мысли о движении человека, эти маленькие книжечки, где рисовался человечек на каждом листике.

Листья книжечки были упругими, их пропускали между

пальцами, и так можно было показать, как человек снимает шляпу, даже кланяется.

Так прошли первые дни кино.

Люди, которые хотели вступить на порог искусства, могут самоповторяться, как фотография.

Оказалось, все это неинтересно.

Скучно.

Связано.

Какие-то змеи скуки прокрались в фотоателье.

Но люди думали, отрицая прошлую минуту. Они видели, что снимать можно с разных сторон.

Вот эта борьба со змеями, эта разносторонность снимков — это и есть начало кинематографии.

Пишу об этом потому, что работаю над большой, несколько автобиографической книгой.

Монтаж — это не соединение неподвижного материала, в этом ошибался я, почти одновременно с Эйзенштейном; но Эйзенштейн сделал больше.

Монтаж — дело операторов.

Которые взяли свои фотоаппараты, свои камеры и стали искать точки съемки,— сверху, сбоку, с ходу; вот эти разноснятые куски убили змей — и так начался кинематограф.

Было создано разглядывание предмета; разглядывание предмета превратилось в движение.

Мы не совсем понимали, что мы должны были делать или хотя бы понимать через 25—30 лет.

Но кроме того, движущиеся фигуры, фигуры, переменяющие места, их путают, даже при надписях: кто что сказал, кто что думает, и это тоже мы разрешали только монтажом.

Всякое открытие делается не тем, кто рисует, а тем, кто использует, тем, кто понимает, что пришло в его руки.

У слова появился соперник — изображение.

Недавно мне пришло в голову, как-то этого никто не заметил, что я воспитан на немом кино.

В эпоху немого кино слова не было.

Недаром Чарли Чаплин так задерживал, тормозил, замедлял переход своих немых картин в звучащую стихию.

Появилось звуковое кино.

Когда звучит оркестр, то инструменты связываются звучанием, и это звучание совместно со звуком и есть оркестр.

Нельзя распиливать дом пополам.

Что от этого получается и как и для чего — это надо было решать.

Это разрешил великий С. М. Эйзенштейн.

Кроме того, он понимал, что фото, так снятое, оно должно быть глубинным. Эйзенштейн разбил плоскость картины, он сделал невозможное, он вошел в зеркало.

Вот кто истинный победитель зеркала.

Между прочим, должен сказать, что Суворов боялся зеркал и завешивал их — но это не имеет как будто отношения к нашему разговору.

Движение по лестнице — движение прыжками; это понимал Дзига Вертов, и это вывело его из канцелярии на трудную дорогу, не до конца использованную еще и сегодня и от которой остались только такие памятники, как «Три песни о Ленине».

Думал об этом, искал наши картины на Западе.

Привык искать, ведь интересно же посмотреть, а нашел только кадры «В Октябрьские дни» — воспоминания о Ленине.

Ленин и революция было рождением нового искусства.

Мой отец, старый преподаватель математики, говорил ученикам: «Главное — не старайтесь, все это очень просто. Поймите, что это очевидно».

Понимание необходимости случайного — это я начал говорить о другом — само по себе необходимо.

Это и есть шаг на другую почву, где тебе в дыхании не мешают змеи прошлого.

Или, вернее, они подсказывают, что можно сделать, как можно перетряхнуть литературу.

Когда в картине Эйзенштейна к страшному Ивану Грозному тянется линия москвичей, жителей города, в котором сходятся источники наших многих рек, то им нужна глубина дорог; но они идут к тому царю, которому тоже нужно движение — и к Балтике, и к Черному морю.

Мир, так же как и шерстяные вещи, очень любит хорошую чистку.

А эти переходы, эти перемены необходимы для дыхания.

Я знал, но забыл, что с точки зрения Эйнштейна все равно, Солнце ли вертится вокруг Земли, Земля ли вертится вокруг Солнца.

Не это интересно.

Мне только что рассказал очень умный человек, что Эйнштейн, уже прославленным ученым, человеком, которому

уже нечего было добиваться, писал о Ньютоне, в который раз прочитав его: «Прости, Ньютон».

Прочитав так, как читает обогнавший; обогнавший другого человека на 400 лет.

Он его читает и записывает с нежностью о том, что сам Ньютон знал: его теория, как говорят ученые, только предельна. На смену законам Ньютона придут другие законы мироздания, о которых Ньютон тоже догадывается.

Они придут, не отменив старого, но переосмыслив его.

И за это тоже можно оказаться осмеянным.

Но жизнь человеческая одна.

Эйнштейн берет зеркало Ньютона и знает: за ним есть другое, он узнал об этом через 400 лет.

Но с такой радостью друг другу кивают головой только великие деревья.

Мир не плоский.

Пространство может быть изогнуто, но я уже этого не понимаю.

Оно неровное.

И когда маленький мальчик пришел к деду и сказал — почему ты такой знаменитый?

Это очень просто, ответил дед.

Мы ползем к познанию мира, как гусеница ползет по листу.

Так вот, я догадался: этот лист изогнут.

В Праге мне рассказывали:

Эйнштейн читает свою лекцию. Его все время перебивает какой-то студент.

Когда прошла лекция, лектор подошел к этому студенту и говорит:

— Коллега, мне показалось, что ты что-то понял.

Эйнштейн удивился.

В этом деле трудно одно.

Очень трудно выйти из потока мыслей.

А это надо сделать, иначе ты устанешь.

У Пушкина сказано:

Ты, парень, может быть, не трус, но глуп.

А мы видали виды.

Мы все не глупы.

Но видывали мало видов.

Потому что они все в будущем.

Когда-то я писал историю паровой машины.

В Англии из шахт откачивали воду водяным насосом.

Какой-то мальчишка, чтобы не торчать около этого нуд-

ного дела,— все мальчишки не любят этого, но нашего мальчишку звали Уатт,— придумал как открывать и закрывать клапан — автоматически, как говорим мы сегодня.

Между тем рядом, и в это же время, в Англии бегали люди с такими приспособлениями для точки ножей, их еще и в старой России — в наше время — носили на плече.

В этом приспособлении был особым образом изогнутый прут.

Это и был коленчатый вал.

Что-то подобное коленчатому валу было у всех шарманщиков всех времен.

Берется стержень, на него напаиваются разной длины металлические, скажем так, тоненькие карандашики.

Стержень крутится ручкой, разной длины металлические пальчики задевают за гибкие металлические пластинки.

Каждая пластинка поет по-своему. Так получается мелодия.

Соедините все вместе — паровой котел, поршень, коленчатый вал — получите паровую машину.

Паровую машину поставили на телегу, получили паровоз.

Жизнь, которую я прожил, конечно, неправильна.

Но тогда я бы не сделал того, что сделал.

У меня было слово «остранение».

Эйхенбаум сказал: от чего отстранение, я бы дал слово опрощение.

Толстой говорил: какие странные вещи происходят в России — секут людей по заду.

Почему не щипать за щеки?

Почему выбран такой странный способ?

Так вот опрощаться не надо.

Нужно видеть то, что жизнь не увидела.

Я говорил уже, что был тогда неграмотен.

Неграмотно пишу и сейчас.

В этом слове я написал одно «н». Слово так и пошло с одним «н». А надо было написать два «н».

Я это сделал только недавно, в книге «Энергия заблуждения»: и оба слова верны. Так и живут теперь два слова — «отстранение» и «остраннение» — с одним «н» и «т», и двумя «н»: смысл разный, но с одинаковым сюжетом, сюжетом о странности жизни.

Брат мне говорил: а время все идет, а время все идет, а ты все еще гимназию не кончил.

Брат говорил, кажется, на четырнадцати языках, в кон-

це концов он сделал перевод из Данте, не заметив, что у его Данте материал расположен по алфавиту.

Потом уже люди говорили ему — вы родственник Виктора Шкловского? Он приходил в ярость и говорил: это он мой родственник.

Мне говорят, что у меня цитаты из себя самого, хотя бы из «Энергии заблуждения».

Но заблуждение это как бы материал для вязания чулок, который лежит у женщины, когда она вяжет.

Из него можно сделать странные вещи.

Люди думают, что они кончают вещи.

А это начало вещи.

Вот это знание у меня есть.

Мандельштам писал за стеной, я слышал, как он читает; мы жили в одном и том же доме, на углу Невского и улицы, которая тогда, кажется, называлась Морской.

Слыхал такие слова:

— Я словно позабыл, что я хотел сказать,

Слепая ласточка в чертог теней вернется...

Эти неизвлеченные, незаконченные слова стихотворения изменялись, я их слышал по-разному.

Мы говорим, что искусство отражает жизнь.

И что слова отражают жизнь.

Конечно, они часть того, что мы так неточно называем действительностью.

Неточно потому, что мы, собираясь в ОПОЯЗе, всегда думали о том, что сама литература — вся — часть жизни; часть действительности.

Но мудрый Ленин сказал точно, что да, литература отражает жизнь, «но не зеркально».

Вот это надо найти, откуда, где эти замечательные слова.

Слово «зеркало» появилось для того, чтобы оно было отодвинуто.

Один английский математик, Льюис Кэрролл, рассказывал знакомым об истории девочки, которая попала в Зазеркалье и там много что увидала.

Книга эта отразилась в сознании детей и взрослых.

Прибавим: отразилась не зеркально.

Думаю, что свойство человечества — изменение жизни.

Разными способами.

Среди них великим способом является создание языка, создание литературы. По-разному происходит это у разных

наций и при разном, скажем так, строе познания; поэтому по-разному мы выдаем набросок жизни.

Где-то в космосе висят, кажется, три комнаты, там можно переходить из одной в другую.

Когда-то, давно, создавали мы фильмы на берегу Москва-реки, совсем рядом с водой, потому что около Третьей фабрики еще не было набережной.

Там был хороший художник-кинематографист, забыл его фамилию, простите меня, ведь я прожил лет девяносто и не умею вести дневника.

Снимали картину «Крылья Холопа», а пространство фабрики было очень маленьким.

Художник работал во всех углах помещения.

Как его товарищ, помню: переделываю сценарий и говорю, отчего так много разных декораций, как бы кусков декораций.

Человек отвечает: надо, если ты художник, уметь создать и изменить пространство, (а такой художник действительно существовал, неточные следы его остались в томе мемуаров,— в томе сказок).

Режиссер, который снимал картину, носил фамилию Тарич.

Молодость, кажется, он провел в Варшаве.

Этот режиссер советовал актерам носить их кинематографические костюмы все время. Он говорил,— вы будете лучше себя чувствовать, потом увидев себя на сцене.

Кроме того, говорил этот режиссер,— советую вам не бриться. Мода носить ту бороду, которая у вас растет, на самом деле имеет свое оправдание, потому что бороды и усы будут разнохарактерны.

Пишу о литературе и о литераторах.

Но за всю долгую жизнь, заглядывая в окна кинематографии, смотрел, как там, за окнами, многое изменяется,— изменяется людьми, которых я знал.

Изменяется для изменения мира, построения истинного гнезда для будущего человечества, для будущих наших детей.

Это мечта.

Но не заметить, пытаясь создать книгу об искусстве, не заметить движения кино — для человека, который видел великие съемки,— невозможно.

По следам старых открытий и изобретений

Говорил уже, что в старом академическом словаре, словаре многотомном, но не исчерпывающем всего богатства языка, слово «вымысел» равно слову «изобретение»; написано в качестве примера: вот прошло столько-то лет от вымысла печатания.

Существует миф, из которого разум вымышляет, как бы выкапывает понятие, делает его собственностью того, кто мыслит.

Вымысел — это монтаж.

Мы идем по улице, переходим улицу и монтируем свое движение согласно сигналам: зеленый свет — это знак — вымысел, что можно идти, красный знак значит, что надо стоять; красный знак — вымысел стояния.

Яблоко, которым, по недостоверному показанию Библии, Ева соблазнила Адама, упало с дерева, но Ева не вымыслила причины падения; все тела падают, притягивая друг друга.

Ева даже не съела яблоко, у нее оказался другой вымысел: она соблазнила яблоком Адама.

Вымыслы существуют и в искусстве; достижение точности вымысла или ощущение его как нового сигнала — вот что главное в искусстве и науке.

Вдохновенье, говорил Пушкин, нужно и в искусстве, и в геометрии. Вдохновенье — точный монтаж нового познания — это трудно.

Чехов писал очень легко; сохранилось в его письме сообщение, что он один рассказ написал в купальне; но он требовал от редактора корректуру, требовал настойчиво. Чехов говорил, что только в корректуре он домысливает вещь.

Когда вы смотрите корректуру Толстого, то вам кажется, что вы видите какую-то ограду, какой-то узор букв, написанных над строками, приписанных косо к строкам.

Писатель видит мир через узор поправок, через узор истории, через узор вариантов. Вот почему на заседании Союза писателей, когда Константин Симонов предоставил мне слово,— а разговор шел о кино и телевидении,— я начал так...

(Я не украшаю свой рассказ — я стараюсь уточнить течение мысли.)

Итак, этот Шкловский начал так:

«Я люблю бессонницу не потому, что хорошо сплю, и для меня бессонница редкость, но когда не спишь, то долго думаешь, думаешь для себя освобожденно, не ценя то, что уже придумано».

Дальше кавычки не нужны, потому что нельзя же ставить собственные слова в кавычки.

Надо ценить бессонницу истории, которая нас выдумывает, вымысливает, ставит в новое положение и перелистывает нас, как страницы книги.

Лет пятьдесят тому назад пришел я на Третью кинофабрику, она была совсем маленькая. Надо было мне написать диалоги для снятой картины. Сценарий был не мой и, конечно, не разговорный. Мне дали моталку, стал просматривать ленту, увидел движение людей, смены кадров, увидел, куда пойдут, куда будут вклеены надписи — слова героев.

Потом в кинозале я услышал, как аудитория читала эти надписи; это была публика некинематографистов. Она читала для себя: сперва тихо, потом все громче, громче — и лента как будто сама начала разговаривать.

Вы усваиваете знак: буквы превращались в звучащее слово.

Когда это делается вокруг тебя, то все происходит очень просто: ты выучиваешься на работе.

Толстой видел мир как никто, хотя и был близорук: он умел смотреть повторно, много раз, не уставая. Потом он забывал свою работу, читал, удивлялся тому, что он написал.

Чугунный узор слов исчезал, он не мог вспомнить даже пути познания.

Это было вымышлено, выделено и утверждено в жизни еще молодым Толстым, когда Лев Николаевич преподавал в школе крестьянским ребятам, задавал им уроки, спрашивал себя: мы ли должны учить крестьянских ребят писать, или мы должны учиться у крестьянских детей?

Сократ и Платон, который сделал из Сократа живого мыслителя, персонаж в своих «Диалогах», были людьми словесной культуры, культуры в основном стихотворной.

Драматическое искусство создавало из мифов диалоги. хор в этих диалогах как бы изображал слушателей, которые вмешиваются в разговор.

Прозой пока что пользуется путешествие, деловое письмо и судебное разбирательство. Все это словесно.

Действие мифа переносится на керамику и сцены мифа, отрывки мифа украшают вазы.

Существуют строгие понятия, как должны быть изображены эти рисунки-сигналы, например: если на рисунке человек падает на спину, то значит: этот человек убит, если он падает на грудь, то ранен.

Письменность слова не случайно закрепляет изображение так, как это было потом пережито в иконе, в лубке и в так называемой «Библии бедных», то есть Библии, в которой изображение преобладало над словом. Такие изображения остались у нас в детских журналах и газетах.

Книгопечатание — техническое средство создано временем, которому было необходимо описывать неизвестное или личное. Появились биографии, описания путешествий, устные рассказы соединялись в книги. Книгопечатание подкрепило роман.

Книгопечатание во много раз усилило письменность, но оно оказалось не равным письменности: это не только технический прием размножения письменности.

Наступило время книг, букв-литер, из которых можно было собрать разные слова, из слов построить описание измененного события.

Книгопечатание потеснило не только слова, но и архитектуру. Это хорошо показано в «Соборе Парижской богоматери» Виктора Гюго. Священник поднимает печатную книгу и говорит: «Это вытеснит то».

Разговор шел об архитектуре.

Существовали переносные маленькие театрики, которые на Украине называли «раек». Это кукольные театры; существовали сюжетные рисунки, в которых один рисунок продолжал другой; их делали великие художники, как Хогарт, как Павел Федотов.

Кино потеснило книгу и пережило великое полстолетие.

Телевидение потеснило кино и сейчас теснит газету и, может быть, детективный роман.

Слово, живое слово вместе с изображением преодолело ту трудность, про которую говорил Платон, зная только одну живую речь.

Платон в «Диалогах», о которых я уже говорил, против развлекательного слова.

Но, прежде чем двигаться дальше, сперва оглянемся. Мы говорили о вступлении в нашу жизнь кино и дальше

будем говорить о телевидении. Но, для того чтобы понимать трудность вступления нового, вернемся назад.

Это эпоха борьбы звучащего слова, речи с письменностью.

Мы пользуемся словом, почти не сознавая, что в это слово входит понятие литеры, то есть буквы. Вернее всего, буквы типографической, буквы как отлитой части книжного набора.

Сам алфавит появляется сложным путем, выкристаллизовываясь, вымышливаясь для изображения. Алфавит, как мы увидим позже, избирается. Я говорю об алфавите типографическом.

Но очень долго поэзия была делом голоса, произношения. Голос звучал не только в театре, но и в философских спорах. Стихи произносились и понимались со слуха.

Существует известный диалог Платона, носящий название «Федр».

У Федра, пришедшего к Сократу, под плащом в руке находится сочинение — рукопись. Решено заняться чтением сочинения. Но тут возникает вопрос о том, что такое чтение.

Возникает вопрос, годится ли записывать речи или нет. И чем это хорошо, и чем это плохо.

Сократ возражает. Он старается выяснить достоинства записанной речи и считает, что лучше слушать поэта непосредственно.

Сократ как будто создает новый миф. Он говорит, что у египетского царя Навкратиса жил великий бог. Божество носило, по словам Сократа, имя Тевт. Он один из первых изобрел числа, счет, звездосчет, землеведение, игру в шашки и кости, а также и письмена.

Царем над Египтом был Тамус. Тевт-божество явился перед царем и начал перечислять новые изобретения.

По поводу каждого искусства Тамус, как передают, говорил хорошо или плохо. Когда же дело дошло до письмен, то Тевт сказал: «Эта наука, царь, сделает египтян более мудрыми и памятливыми, так как найдено средство для памяти и мудрости» [1].

Сократ возражает. Он считает, что письмена создают не память, а средство припоминания и что это не истинная мудрость, а видимость мудрости. И люди, которые пользуются письменами, не столько мудры, сколько мнимо мудры.

---

[1] Платон. Избранные диалоги. М., 1965, с. 248.

Сократ говорит, что особенность письменности в том, что она порождена живописью и стоит как живая, но не способна отвечать. Сочинение, однажды написанное, находится в неизменном обращении. Между тем речь, разговор — это не припоминание, а непосредственность общения с источником мудрости — сама мудрость: «...овладев искусством собеседования, встретив подходящую душу, такой человек со знанием дела насаждает и сеет в ней речи, полезные и самому сеятелю, ибо они не бесполезны, в них есть семя, которое родит новые речи в душах других людей, способные сделать это семя навеки бессмертным, а сеятеля — счастливым настолько, насколько может быть счастлив человек» [1].

Сейчас новый метод информации еще держится за старую развлекательную литературу и за старую драматургию театра.

Так, во времена Сократа развлекательная проза держалась за изображение судебных речей. Реальные люди, такие, как Лисий, писали литературные речи для реального судебного процесса.

Может быть, пишу несколько сбивчиво, потому что говорю об искусстве, сейчас рождающемся. Его рождению предшествовал подъем интереса к живой речи.

В Петрограде, ныне в Ленинграде, появился Институт живого слова: там преподавали такие люди, как Кони, проф. Щерба. Одновременно появились устные рассказы. Вы знаете — это Ираклий Андроников. Входить Ираклию Андроникову в литературу, в частности в Союз писателей, было трудно: ни он, ни его жанр не были предусмотрены.

Но сейчас у изображения, которое может задавать вопросы и само отвечать на вопросы, очень большие возможности.

Но люди не знают, что в телевидении они могут найти свое живое прошлое, могут продолжить то, что несколько пренебрежительно, хотя и с уважением, называлось фольклором.

Наступление нового искусства, которое пользуется новыми средствами, неизбежно. Переписчики книг сожгли в Москве на улице Варварка первую типографию: это было действие бесполезное и ничтожное.

Сегодня телевизионный ящик стоит в углу каждой комнаты, как наказанный ребенок,— но он ни в чем не виноват.

---

[1] Платон. Избранные диалоги, с. 251.

Проблема времени в искусстве

I

Батюшков — русский поэт, прокладывавший дорогу к новому русскому искусству.

Не могучий, он шел, как лось, который задевает рогами за старые ветви, ветви падают, а он идет дальше. Он силен, этот человек, писавший стихи, которые доброжелательно разбирались Пушкиным. Его стихи — деревья, еще не развернувшие листьев.

Русская поэзия еще только начиналась. Была ее весна. Этот человек ехал по заброшенному Черному морю, смотрел на малонаселенные берега Крыма, известные в мировой истории мифами, торговлей и войнами.

Батюшков писал о корабле, на мачте которого был поднят узкий вымпел. Ветер трепал его длинный конец, то поднимая, то бросая вниз, и Батюшков записал для себя, что вымпел как бы жил в мире, в котором воспоминания перебивались надеждами.

Вымпел жил то воспоминаниями, то надеждами. И тут поэт назвал надежду памятью о будущем.

Память эта есть и у нас, но мы почему-то вспоминаем будущее изначально неправильно.

Я много раз хотел вспомнить будущее. Хотел разгадать, что же такое искусство.

Отрицал в искусстве то, что люди называют содержанием, а ветер трепал узкую строку и записывал под хлопанье ветра разные слова.

Сейчас многие молодые и полумолодые люди пишут разборы стихов. Стихи часто вызывают недоумение.

Толстой любил Фета, но говорил, что стихи — это странное движение, творец должен отсчитывать шаги и приседать на рифмах.

Так что же такое надежда на будущее? Где то, что ожидается нами?

Отчего мы ждем догадок?

Где разгадка — будущее?

Вероятно, будущее встает из тумана вместе с солнцем и дорога в будущее существует.

Мне ясно, что содержание — это то, чем мы живем, это ветер, жара, метель, весна, будущее.

Нельзя написать о Толстом, не думая, что его дед владел Ясной Поляной и что в ней строили и недостраивали, запахивали засечные земли и снимали с них урожай, что через Ясную гнали на юг стада.

В Ясной Поляне были старые постройки. В них лежало будущее.

Писатель пишет, всегда думая о своих героях в прошлом и настоящем.

При Толстом, рядом, уже мягко дымили паровозы и скоро дрова в топках заменятся углем.

На лесных прогалинках лежат на спинах деревья, раскинув вокруг опавшие листья.

Дорога пахнет и прошлым и будущим, и еще много раз будут распускаться деревья.

Пушкин, Толстой, Достоевский были игроками в том смысле, что ждали своей карты, своего будущего слова, которое разгадывает мир вокруг. Надо бы повторить, что долгие слова и цифры, написанные на зеленом сукне, счищаются потом лакеем, который морщится от надоевшего дыма карточных предзнаменований.

Роману принадлежит будущее.

Романы и повести и даже биографии людей проникнуты жаждой отгадать будущее. И у Толстого, и у Достоевского люди умирают, не догадавшись, что же будет дальше.

И Онегин и Татьяна Ларина, которых мы полюбили, уходят в непостроенное будущее, и так же уходят от нас в смутный декабрь 1825 года Пьер и маленький Николенька Болконский.

Для поэта будущее — это надежда о еще не рожденном.

К будущему обращаются поэты в минуты трудности.

Галерея памятников Герцена, Державина, Пушкина, Маяковского — это память о будущем.

Маяковский нанизывал свои стихи и поэмы на воскрешение поэтов.

Поэты как бы не помещаются в настоящем, не осуществляются в настоящем до конца.

Возникает мотив воскрешения.

Кажется, впервые он появляется в поэме «Человек». О воскрешении говорится в поэме «Облако в штанах».

Маяковский говорит:

...умри, мой стих,
умри, как рядовой...

Он говорит о смерти стиха, сравнивая его со смертями солдат, сражающихся за будущее страны, за будущее человечества.

Будущее возникает у Маяковского как настоящее и в то же время как отраженное прошлое. Его стих должен войти в будущее, как входит в настоящее «водопровод, сработанный еще рабами Рима».

Рифма Маяковского зрима. То есть это не предположение, это — ви́дение. Это видение будущего.

Будущее создается условиями сегодняшнего. Будущее отгадывается так, как отгадываются научные истины, которые как бы опровергают существующие мысли, существующие представления.

Наука не только разглядывает существующее, она загадывает будущее, которое еще не имеет разгадок, не имеет даже словесного материала для своего обозначения. Еще не родились стихи, слова-понятия, которые могут быть выражены только символами, созданными усилиями определить существующее, но неразгаданное.

То, что Толстой называл энергией заблуждения,— это поиск истины, причем в процессе разгадывания, в процессе уточнения систем сами уточнения тоже меняются.

То, что мы называем сюжетом произведения, часто это система анализа, анализа, еще не раскрытого в человеке. Писатель ставит человека в обстановку, еще небывалую, но в обстановку будущего, в обстановку морали будущего и будущих возможностей.

И для уточнения разгадки Данте помещает Одиссея, одного из величайших героев «Илиады» и «Одиссеи», в аду. Но Одиссей рассказывает в аду, как он в последнем своем путешествии увидал гору, стоящую за Гибралтарскими воротами.

То есть это громадный материк, еще не осуществленный, не разгаданный, не включенный в общую жизнь человечества.

Для Данте эта гора связана с религией. Поверженный сатана сброшен на землю и пробил ее воронкой ада, а вытесненная земля стала горой чистилища, но еще не рая. На горе-чистилище встречает Данте любимую. Ссорится с ней, оправдывается перед ней. Чистилище для него — одна из реальностей существующего.

Матросы на кораблях Колумба отплывали с песнями о землях, которые находятся еще за островами, считающимися краем земли.

Корабли Колумба шли с неверными записями.

Водители кораблей уменьшали количество миль, пройденных экспедицией.

Они берегли команду от страха. Но корабли прошли к Новому Свету и от Нового Света — к Старому как бы случайно, пользуясь сменами попутных ветров.

Существуют загадки, и существуют догадки.

Искусство существует догадками и построенными загадками.

Оно строит или пытается строить системы нравственности, еще не существующие.

Оно раскрывает их в трагичности судеб — сейчас, во время написания произведения,— существующими правилами, которые обнаружены.

Герои трагических новелл Боккаччо или герои шутливых новелл, которые иронизируют над священными правилами нравственности,— эти герои не скоро будут оправданы будущим.

Толстой начинал «Анну Каренину» с резкого осуждения. Анна была как бы фундаментом для возвышения своего мужа, ученого человека, своей любовью как бы покрывающего преступление жены.

В беге вариантов, смены предложений и предположений Толстой не мог спасти Анну от колес поезда.

Толстой видел, сам видел раздавленную поездом плоть. Эта женщина пошла на незаконную любовь и бросилась под поезд, когда узнала, что ее любовник может стать мужем другой.

Батюшков — утро нашей поэзии — загадывал судьбы героев в осуществленных поэмах — поэмах о несчастье.

Искусство освещает дороги, но не создает их. Оно — разведка.

И оно реальность.

И когда Пушкин в своем «Памятнике» говорил о будущем, о признании, о том, что его современники колеблют треножник его славы, то он говорил о реальном.

Великий Белинский при жизни гениального Пушкина оплакивал падение его таланта.

История противоречивее жизни.

Трагичность жизни многих поэтов объясняется тем, что они как бы птицы, слишком рано прилетевшие в свою родную землю, землю, им необходимую.

Маяковский писал:

Я с сердцем ни разу до мая не дожили,
а в прожитой жизни
лишь сотый апрель есть.

Толстой не знал, как спасти Анну Каренину.

Не знал, как будет жить и где будет жить Катюша Маслова. Он дал ей мужа — человека фантастических убеждений, который предполагал, что, вероятно, сама земля — организм человека; который слышал что-то о Федорове, мечтающем о воскрешении мертвых, всех мертвых в будущем.

Реальность отличается от натурального, проверенного, увиденного времени.

Мандельштам когда-то писал: «Я опоздал на празднество Расина!»

Мандельштам описывает театр, где будет существовать или существует постановка «Федры». Он сам считает себя человеком с потерянным полетом. Поэтом без приземления.

Маяковский реален, потому что он поэт будущего. Но у него не было друзей будущего.

В странной книге «Алиса в стране чудес» людей судят за преступление, которое еще не совершено.

Осуждают.

Обыкновенное звучит сказкой.

Для сказки это слишком горько.

Границы между тем, что должно быть, и тем, что есть, все время сближаются.

Должное становится реальным. Но это становление, то есть процесс.

Даже у великих открытий существуют великие сомнения. У самих творцов или у их друзей.

Существуют люди, которые виноваты в том, что они были недостаточно верны будущему.

Так пишет писатель, литературный стаж которого — семьдесят пять лет.

II

Пушкин писал «Евгения Онегина» семь лет. Толстой «Казаков» — десять лет.

Мы, читатели «Евгения Онегина», принимаем его как целую вещь, как будто сразу написанную. Но ведь есть человек, он же автор, и вокруг него все изменяется: он одновременно пишет вещи, куски, которые имеют по его и не по его воле разное направление. Время, длительность написания входит, а нередко и определяет ход произведения,

сам результат. В литературе время как бы ведет человека, оно определяет видение. В литературе время часто является главной причиной изменения вещи.

В архитектуре мы тоже имеем время как явление, которое определяет то, что воспринимается.

Уточним: у времени есть как бы неизменная константа, определяющая изменение другого компонента времени.

Мы не знаем будущего, мы даже не можем представить себе его.

Но время, движущееся под нашими ногами, движущее нашей головой, руками, сердцем,— сила, не зависящая от нас.

Когда мы читаем «Евгения Онегина», читаем слова «Но я другому отдана, я буду век ему верна», то мы обычно воспринимаем это заявление как слова, привычные для нас, слова, которые хотят быть именно тем, что они выражают. Но ведь одновременно это время венчания, время отказа от времени.

Корнилов во время осады Севастополя говорит матросам: «Умрем за наши места».

Матросы отвечают: «Умрем. Ура!»

Вторая часть этих слов изменяет значение слова «умирать»; оно значит «мы не умерли!» и как бы — «мы не умрем, ура, мы бессмертны».

Когда Татьяна говорит: «Но я другому отдана», то тут время выключено, выключен второй компонент времени — то, что изменяется.

Мы знаем и верим, что Пенелопа была верна Одиссею двадцать пять лет.

Но для заполнения этого времени она ткала. День ткала, ночью — распускала ткань.

Пенелопа проверяет пришедшего к ней человека и предлагает передвинуть кровать. Она тут как бы проверяет время, потому что Одиссей некогда поставил кровать, взявши грандиозный пень — дерево, оно поставлено навсегда. И это тоже выключение из времени.

Роман рассчитан на то, что он читается в определенное данное время, и, одновременно, роман показывает изменение человека и мира под влиянием времени.

Включение в роман рождения, обучения, разорения, обогащения, путешествия, получения наследства — все это явления движения времени.

В «Домби и сын» Диккенса в самом названии включено время.

Человек и его сын. Поколение.

Но роман, в частности английский роман, идет дальше. Человек стареет, разоряется и обогащается. «Домби и сын» — «сын» служит залогом того, что разорившаяся фирма построена так, что она еще разбогатеет.

«Дон Кихот» — это не только роман о человеке, это обозрение страны этого человека.

Роман «Евгений Онегин», как говорит автор, построен по календарю. Уточняя, мы можем сказать, что он построен по временам года.

Осень, зима, весна — это изменение точки, с которой видна жизнь, изменение точки анализа.

Почему я об этом говорю?

Живем мы мгновенно.

Это хорошо, предметно передал Юрий Олеша, говоря о том, как незаметно для мальчика приходит момент, когда вдруг он слышит,— его называют стариком; его, мальчика, останавливают теперь этим словом.

Мальчик уже перед порогом времени лет.

Теперь мне надо сделать большой и как бы невидимый для читателя проход,— переведу мысль свою на пересекаемую нами дорогу.

Герои в произведениях являются людьми разных времен.

Разных эпох нравственности.

Наверное, поэтому им так трудно живется вместе.

Это и есть содержание романов — неустроенность жизни.

Брат Левина — нигилист. Левин его не понимает. Министр Каренин. Скупка земель.

Это блины, положенные по-разному. А их режут и пережевывают вместе.

И можно было бы поставить номера эпох, в которых находятся разные герои.

И граф Толстой пишет в дневнике, вот он пашет землю, и ничего не изменяется в Ясной Поляне.

И тогда Толстой утверждает неподвижность мира. Времени. Есть одна нравственность.

Эта несовместимость времени и героя хорошо дана Вольтером в его «Простодушном». Герой принимает прямое назначение вещей. Он утаскивает предложенную ему женщину в лодку и реально женится на ней.

Разновременность одного времени.

Анна и Вронский родились в разное время.

Пушкин говорил, что наука может стать старой, как бы преодоленной временем, но художественное произведение вечно.

Художественное произведение не стареет.

Ибо существуют два компонента времени: компонента сегодняшнего времени и константа вечного времени.

В бесконечно давней книге «Гильгамеш» у героя умирает друг. Говорят, что он может победить смерть, если он не будет замечать времени; ему подают хлеб, но он обещался не есть. Когда он приходит в себя, то видит, что рядом с ним лежат почерствевшие, позеленевшие хлебы. И мы понимаем, что время не может быть остановлено.

Время не исчезает в искусстве, но оно неуправляемо. Оно вечно в своем сознании.

Соединив строчки Пастернака — вспомним Илиаду: не верят, верят, жгут огни, а между тем родился эпос.

Литературное время, емкое, но останавливаемое, убыстренное или замедленное,— это свое царство, свой мир со своим учетом времени.

В Коране человек роняет кувшин с водой; в это время он испытывает вдохновение и облетает все ступени рая. Вернувшись, он видит: вода еще вытекает из кувшина, вода еще не успела пролиться.

6. ЛЕГКИЕ НУЖНЫ ДЛЯ ДЫХАНИЯ. МЫСЛИ ВСЛУХ

Вступление

Нам не суждено или редко кому из нас суждено посмотреть на себя, что мы сделали.

Главная тема, главное решение задачи уходит. Или достигается иногда потом.

«Потом» в искусстве — это не то, что «потом» в обыденной жизни.

Когда при Юрии Карловиче Олеше дома говорили «потом», он отвечал: «Мы уже все потом».

«Потом» в искусстве — это «потом» прочтенный Шекспир или только «потом» не понятый «Дон Кихот» Сервантеса.

Я сам не заметил, что Сервантес как бы поглощен Дон Кихотом. Тема поглощена своей частью. Потому что сказанное сейчас — потом звучит совсем иначе.

Я не забыл книгу «Гамбургский счет».

Вышла она в 1928 году. В 1949 году, через двадцать один год, о ней говорил на Собрании писателей хороший человек; судили книгу, куски книги. Нет его давно; но тогда он не сказал, что книга уже тогда вышла двадцать лет тому назад, а те годы шли быстро, то ведь и это «потом» надо учитывать.

Все прошло.

Пишу «потом» с новым дыханием.

Я не отрекаюсь от того, что написал, пишу о законах изменяющегося искусства. Оно изменяется и для больших, и для малых, потому что мы говорим не только своим голосом, но по-разному через нас говорит время, изменяющее смысл прошедшего и достигнутого.

Дело в том, что два варианта великой повести Гоголя «Тарас Бульба» отличаются.

Два варианта великой повести Гоголя «Тарас Бульба» отличаются так, что герои этих двух книг могли бы друг с другом сражаться.

В первом варианте Тарас Бульба говорит о том, что его обсчитали в дележе добычи. Он сам создаст свой полк, который будет принадлежать ему, так как бойцы крепостные, и тут его никто не обсчитает.

Во втором варианте Тарас Бульба едет биться с польскими панами и кается, что у него самого, на родине его, есть люди, которые торгуют крепостными.

Время идет крупными шагами. Не надо отсылать людей указаниями на уже учтенные сроки.

Поле зреет, лес растет, люди стареют.

В книге «Гамбургский счет» рассказывается о том, как среди борцов было в ходу такое выражение. Этот счет для себя, не для публики. Без условной значимости побед и поражений. Честный счет.

Писатель подписывает свою рукопись, и он сам отвечает за свой «гамбургский счет». Говорил и приводил доказательства, что Хлебников великий поэт, а мы его современники, а среди современников, по существу, со мной не было согласных.

Вера в слово, которое умирает и воскресает. Это неверно.

Настоящее слово не умирает. Оно изменяется. Оно выговаривается иначе.

Сейчас, читая Горького, слышу голос его молодости, голос иной литературы, даже лубочной литературы, книжек, которые читают дети. Но эти книжки стали романтическими знаменами будущего времени.

Войска Тараса Бульбы пройдут по своим землям и будут воевать и с Петлюрой, и с Махно, и с немцами-фашистами.

По существу говоря, писать надо навсегда.

Это не всем дано, но если тебе дана хоть часть этой ноши, то береги носимое тобою.

Тогда будешь умирать спокойно, как умирает солдат, который донес свою ношу, пошел в атаку и иногда со смертью вместе ощущает, что это не только смерть, но и впадение малой реки в большую, в большую реку, которая поит огромные пространства и крутит турбины.

Художественное произведение состоит из внятных, но в разное время рожденных понятий-слов.

Был не прав, потому что думал, что слово — это только слово.

Когда в рассказе Гоголя «Вий» оживает убитая крепким мудрым бездельником Брутом колдунья и хочет убить своего убийцу, то он произносит заклинание.

Я бы сейчас не в шутку сказал, что он читает словари, уточняя слова. Призывают Вия, чудовище, у которого на глазах медные веки, эти веки как черепица на крыше. И Вию поднимают веки, и он показывает на Брута — вот он. И Брут умирает.

Маяковский любил эту сцену и говорил: «Поднимите мне веков веки».

Здесь мудро определено омоложение слов.

Пытаюсь смотреть не через медь веков, а произносить точные слова.

Да, поэзия оживляет слова в народных песнях.

Когда-то ругали Сергея Есенина, и учили, и тыкали ему в нос книгами Демьяна Бедного, и говорили, что он должен учиться у этого учителя.

Слова Есенина жили в песнях, в песнях художника из великого запаса слов, которые живут в душе народа.

Маяковский мертв, и мертв Есенин.

Виноват, потому что должен был давать обоим точное, еще не открытое место в поэзии, потому что поэзия живет не только настоящим, но и будущим, и будущим не только в обещаниях.

В будущем не достигнутых островов.

К ним надо плыть долго.

Пушкин описывает моменты вдохновения, говорит, что рука сама тянется к перу, а перо к бумаге — и вот текут свободные строки; поэт говорит о матросах, которые сейчас поднимут паруса, паруса наполнятся ветром, и Пушкин спрашивает: «Куда ж нам плыть?»

Поэзия плывет в трудное будущее.

Корабль плывет, обновленный руками новых людей.

Собираюсь писать, соединяя строки старых книг по-новому, для того чтобы какой-нибудь старый приятель не говорил, что я разбился на старом пути.

Старые пути редко бывают верными путями. Верные пути создаются дорогами через пространство огромных степей, где и на автомобилях люди считают недели и месяцы.

В свое время от газеты ехал я на постройку Турксиба и видал, как верблюд недовольно и изумленно нюхал рельсы.

В то время написал сценарий о Турксибе и не решился подписать его. Уж очень трудным мне казалось это предприятие. Не моя подпись, а стройка трудна.

Вдруг не построят. И меня будут ругать.

Поднимите мне веки веков!

Постараюсь писать о Маяковском.

Надо. Не написано о нем. Это он срубил деревья на островах, или, вернее, на острове, на том острове, где не смог бы жить, даже Робинзон Крузо.

Но тут я прерываю сам себя.

Мне хочется написать о японских детях, их так любил Евгений Дмитриевич Поливанов, человек, удивлявший не только тогдашний петроградский университет.

Друзья мои, где вы?

И зачем мне сейчас телефон?

Так говорил я когда-то с Львом Петровичем Якубинским по телефону, телефон был новинкой, а я помню номер того телефона — 156-20.

На Марсовом поле тогда стоял большой сарай, и в этом сарае каталось бесконечное количество людей на роликах и коньках. И тот номер телефона был похож на мой, ко мне звонили: много ли народу и удобно ли будет сегодня кататься? А я им отвечал: здесь не скетинг-ринг, и чужие голоса говорили: откуда вы знаете, что мы ищем скетинг-ринг, а я вешал трубку.

Молодость. Чистый снег на улицах. Вывески с рисунка-

ми. Много на улицах женщин в теплых платках. Не очень теплых — но они дешевле пальто. Покупали. Складывали платок как косынку. Мужчины ходят все больше в высоких сапогах.

Говорю не для пестроты. Воспоминания приходят и садятся рядом со мной.

И я не волен в их приходе.

Еще одно предисловие

Уже писал, что занимаюсь сейчас повторением пройденного — работой «О теории прозы». Это история и теория прозы.

Вспоминаю Италию.

У шоферов там странная манера — на дороге, переполненной машинами, вдруг отпускают руль и начинают рассказывать о том, что мы видим вокруг. Они играют в чичероне, а машина работает сама, она умеет, ей задано направление.

В Риме, у того места, где, как писал Сенкевич в «Камо грядеши», вышел Иисус и сказал, что он снова идет на крест, видел кусок раннеримской мостовой, которая выглянула из-под многочисленных покровов времен принципата, домината, Оттонов и прочее.

Боюсь.

Хочу найти покров дороги, не починить ее, а сделать заново.

Меня восхищают римские акведуки. Римляне, мудрый народ, который знал, как завоевать мир, и не знал, что сам он еще рассыплется на десятки народов; каждый из них будет иметь свой голос и спустя тысячелетия сохранит все же голос прошлого во вновь созданном языке.

Мне хочется поговорить с собой. Разобраться, что было, что прошло.

Прошли друзья, разошлись по могилам.

У истории странная походка.

Мне хочется вспомнить, что такое сюжет. Сюжет хотят вывести из слова. Так понял мысли своих друзей и попутчиков.

Люди были велики. Когда-то я шел за Потебней так пристально, что даже начал спорить.

В поисках предков нынешних машин через деревянные насосы соляных колодцев можно дойти до тростниковой дудочки, через которую накачивали воду из рек, опасно насыщенных злыми духами и просто крокодилами.

Старое не исчезает. Оно воскресает, часто даже с подробностями, как бы ненужными. История сохраняет черты всех домов, которые так неохотно разрушались временем.

Можно открыть для себя, что и мифы были попытками что-то понять или не понимать, а покрыть старинное покровом так, как в горах закрывают еще опасные места коврами и одеждой.

Когда один из крымских Гиреев уходил из воспетого Пушкиным Бахчисарая, из дворца с не бегущим вверх, а плачущим фонтаном, то люди вспомнили, что они из одного рода с ханом и отдали последнюю одежду под копыта его коней и ослов.

А можно вспомнить многократные сны — сны Пушкина.

Сны — черновики, которые не уничтожались, а только возвышались.

Сны не живут днем или живут редко, но они вспоминаются.

Считается, что сны — это предчувствия, предсказания, они — черновики истории.

Римляне задерживали выступление легионов, если сны были неблагоприятными, если птицы летели как-то странно, не туда и не так.

Можно понимать историю, литературу как историю еще не понятых дорог.

Иногда сны сбывались.

Пишу но́вую книгу о теории прозы.

Книга о старых забытых путях, о лесах, в которых когда-то скрывались какие-то племена, или о норах под скалами, в которых тоже жили люди и учились в темноте мазать черной краской белые плиты скал, учились рисовать, удваивая свои воспоминания изображением. Они здесь учились делать черновики, были почти реалистами.

Мы говорим о бродячих сюжетах. Да, сюжеты бродят. И дети бродят по улицам. Я сам когда-то бродил по дорогам и ударял по водосточным трубам, которые отзывались голосом разной высоты.

Невысказанные, обманные решения.

Обманные обезьяньи мосты из встречных веток, переплетенных вместе. Камни, прислоненные друг к другу вершинами, за которыми можно укрыться от ветра и хищников.

Камни эти — предшественники, современники и спорщики с архитектурными арками.

Хочу раскрыть старые могилы. Могилы людей.

Уже в палеолите костяки умерших окрашивали красной охрой.

Люди питаются, и часть пищи уходит непрославленной на землю.

На этих местах потом гуще растет трава.

Но надо чистить дороги.

Было время, когда ангелы были похожи больше на зверей, чем на ангелов, хотя они и тогда были крылаты. И их портреты — дело искусства, потому что они предтечи добычи охотника.

Человек разбивал свои знания в осколки, чтобы учиться говорить, говорить в полный голос.

Или, наоборот, из осколков собирать целое, единое.

В горах есть места, где скалы на крик отвечают обвалами.

Там камни учат стихам и рифмам.

Дороги возле жилищ должны быть чистыми.

Соловей поет не для того, чтобы соблазнить подругу.

Нет, уже с трудом построено гнездо, и в нем лежат яйца, аккуратно, с болью положенные. Он поет будущие песни, но есть враги и соседи, и не всегда для удовольствия поет соловей.

Звери ревут, призывая соперника на бой, призывая самку. Лоси могут биться, переплетаясь рогами, и потом упасть рядом.

Но не будем лгать на зверей. Они редко добивают друг друга.

Скорее они пастыри, лесовладельцы, отмечающие границы своих вотчин собственным запахом.

Чистота рождает поэзию. Напряжение рождает крик и песню. Повторяю, что в истрепанной и забытой «Дубинушке» в последних стихах, совпадающих с высшим напряжением, были почти стыдные слова, как бы прошепченные, потому что они ослабляли напряжение, готовя человека к решающему усилию.

Вот начало истории жизни искусства.

Смена дней, погод. И перед зимой и осенью надо радоваться новому хозяину, потому что хозяин сердит, и из осколков снов, бурь и следов на брошенных дорогах можно найти другую, более крутую дорогу, более короткую, которой можно хвастаться перед женщиной, делая вид, что не хвастаешься.

Умение рубить камни, умение покрывать камни краской, умение украсить стены, которые никто не увидит, умение за-

клипать повторением — как бы удвоением жизни — это начало искусства. Люди, которые, не имея электричества и сальных свечей, создали фрески, не были формалистами.

Когда, спустя десятки тысяч лет, эти вещи были увидены, то люди XIX и XX веков не поверили в их подлинность.

Фрески должны были доказывать, что они искусство.

Так Нева напоминала Петру, что она только порог моря, что море снабжено ветром, что оно иногда возвращается проверить берег.

Так вот, говорю не для себя — читателям,— самые ценные книги те, которые вы уже прочли. И прочитанная книга для человека ценнее, чем непрочитанная.

Говорю про хорошие книги. Нужно уметь возвращаться к тому, что уже сделал, возвращаться хотя бы для того, чтобы разочаровываться в старом, в молодости, которая очень часто ошибается, но имеет хорошие глаза.

Кровь, обработанная легкими, уходит после них обогащенной. Повторения у автора неизбежны.

Говорю со всем пониманием того, какое расстояние между мной и теми авторами, которых цитирую. Повторения пейзажей, описания восторга и описания событий неизбежны, и у каждого писателя они свои.

У Блока — не только свой Петербург, у него тот город, который он видит многие годы через одно и то же окно.

Так поступал Маяковский, потому что для себя он сам — герой лирической драмы, он сам для себя ее рассказывал с изменением надежд и разочарований; он заканчивает одно из своих стихотворений словами:

> Прими мой дар, дорогая,
> больше я, может быть, ничего не придумаю.

Это не утверждение навязчивых мыслей, а необходимых ступеней, по которым человек подымается сам для себя, для внимательной мысли или для вдохновения, которое, как говорил Пушкин, нужно и в геометрии, и в поэзии, и для прогулки по городу, и для разговора со своими детьми, много раз тебя слышавшими, но все еще не понимающими.

* * *

Атомы, осколки летят через Вселенную и отскакивают назад. В мире есть элементы, которые как бы самостоятельны.

Маркс писал, что самостоятельность — как бы вечность искусства.

Пушкин считал, что математика может устареть, а искусство нет.

Искусство существует вечно, каждый шаг его вперед является шагом противостояния, и вот эти элементы передвижения являются вечными.

Вот история Л. Н. Толстого — история изменения его героев. Они меняются и в войне, и в мире.

В искусстве остается то, что изменяется.

Блестящий молодой офицер князь Касатский, узнав, что его невеста была любовницей императора, бросает службу и становится монахом. Уходит в другой мир. Но остается человеком. И поэтому неизбежно снова сталкивается с реальной жизнью.

Вновь теряет свой мир и вновь уходит.

Однажды он встретил помещичью семью, с которой ехал француз-путешественник. Француз, оценив «породу» нищего князя, дал ему и другим странникам двадцать копеек. И Касатский, выслушавший разговор о себе по-французски, смиренно благодарит иностранца.

Ему «особенно радостна была эта встреча, потому что он презрел людское мнение и сделал самое пустое, легкое — взял смиренно двадцать копеек и отдал их товарищу, слепому нищему. Чем меньше имело значение мнение людей, тем сильнее чувствовался бог».

Вот это изменение человека во времени и есть то, что делает вечным искусство.

Вечность искусства — вечность изменяемости. Вечность, как бы примеряющаяся к новым возможностям.

История изменяемости человека — это история не его старения, а именно изменяемости,— это и есть целостность искусства.

Пройдя через все ступени ада, ошибаясь, требуя любви к себе, Анна Каренина попадает в мир нарисованный.

Там все неестественно, все неправильно, и только две женщины на станции Обираловка с уважением говорят, что кружева настоящие.

Андрей Болконский бросается со знаменем в руках к своему Тулону, а потом, умирая, слышит и видит своего кумира — Наполеона — на фоне неба и понимает, что такое жизнь и где ненастоящее.

Искусство примеривает возможности мира через случайности мира, через сумасшествия, через описание безумий, а говоря другими словами, это остранение, то есть помещение мира на другую основу.

Великая поэма Гомера, спетая, сложенная, понятая в языке точности описания, безумно безжалостна.

Ум людей пока не знает жалости.

Апулей, для того чтобы сохранить отдельность от жизни, рассказывает, как человек по ошибке выпил не тот волшебный состав, который хотел. Луций становится любопытным ослом.

Проза еще долго будет развиваться, создавая свои большие здания — романы, новеллы, содержащие описания путешествий, приключений, преступлений, происшествий. Причем известно, с кем и когда это произошло и какова реакция окружающих.

Вечная история о любви вечна потому, что она все время другая.

Так, сказочные герои — герои другого времени, чем люди, рассказывающие о них.

Богатыри старше своих современников.

Такова многовозрастность искусства. Оно привыкло изменяться, не изменяясь. Одиссей, возвращавшийся к жене через всю географию античного мира,— вечен, но он изменен, и когда он приезжает в Итаку, то его не узнает даже отец. Ибо Одиссей приезжает в измененный мир.

В старой моей книге, носящей название «О теории прозы», много было разговоров о том, как вырастает из обычной речи речь украшенная.

Как мне казалось, она украшается повторениями, слегка измененными.

Мы это видим в скороговорках детей, которые делаются из трудно произносимых слов: ехал грека через реку, видит грека в реке рак и т. д.

Само повторение, игра словом — это как бы начало, как бы попытка создать поэтическую строку. Вернее, строку, которая имела бы смысл, но не была бы обременена этим смыслом.

Строка играла смыслом.

Строка пережевывала звуки — лакомилась этими звуками.

В искусстве мало что пропадает.

И искусство становится непонятным наследником.

В старое время вóйны тоже проигрывали, воины уставали и при неудаче были виноваты, но, так как нельзя было всех истребить, истребляли десятого по счету, и счет этот был страшным. Убивали десятого, попавшего в счет виноватых, убивали палками.

Они как бы принимали чужие грехи.

Ужас казни сохранялся в каком-то как бы условном тексте, который овеществлялся палками — через счет.

Он остался в детских считалках — раз, два, три, четыре, пять, вышел зайчик погулять.

Раз, два, три, яблоко катилось до огорода, его поднял тот воевода — этот человек выходит из игры.

Задерживание жизненных событий, всякие виды задерживающих повторений, свойственно, кажется, всем религиям.

Господи, пощади, господи, помоги — читали в старых русских церквах.

И эти два слова, изменением интонации голоса, превратились в длинное прошение; как будто человек поворачивается к какой-то силе, которая не обращает на него внимания.

Сложные строфические повторения, повторение непуточных строк в различных, созданных по-разному строфах ведет к тому, что одно высказывание оказывается в разных чередованиях зажатым другими соседями.

Оно оказывается в результате новым смысловым шагом.

Стихи не только освоение слова, но и освоение вот этой засловной структуры.

Переосмысление слова само является попыткой понять смысл.

Сюжетные построения тоже по-разному повторяются.

От сплетни, от оправдания — к суровому разговору. Имею в виду Добчинского и Бобчинского.

Одновременно само построение это при помощи обессмысливания переосмысливается.

Вот это своеобразное торможение похоже на явление, которое становится столь же своеобразной перипетией — вернее, перипетии показываются как элемент куда более серьезных вещей,— как элемент гибели и спасения.

Я уже говорил, что рисунки Толстого к роману Жюля Верна — все рисунки — изображают человека с поднятыми как бы для боя руками.

Рисунки фиксируют затруднения, испытываемые героем,— у него есть срок, в который он должен сделать определенное дело.

А средства достижения не то что портятся, они тормозятся из-за сцепления обстоятельств.

Это перипетии.

Перипетиями являются, широко говоря, почти все романы. То есть сюжетосложение как бы подсказывает сюжетное пост-

росние: другими словами, законы построения слов показывают—подсказывают, как надо настраивать и сгущать действие.

В романах Дюма за героем гонится его враг, как бы личный враг, который знает, почему он ненавидит этого человека, а герой стал уже другим человеком.

Но герой не видит пути спасения.

Потом он спасается.

Потом ему снова угрожает опасность.

Но он уходит от нее, он снова спасен.

Это явление повторяется много раз, у многих художников; надо бы отдельно замечать, сделав при этом усилие, где оно не повторяется.

Повторение — это не теория романа.

Повторение — походка романа.

Поэтому и говорю, повторяя,— повторение и перипетии — это не теория романа, это походка романа. Повторения и перипетии — это рифма прозы.

Слой за слоем складывается построение, а рука гибели все не может сблизить свои пальцы.

Внутренний рост героя, его вход и его выход из несчастий — это одновременно преодоление страха, страха перед обычными нормами.

Он должен войти в разряд людей, которые как бы выпали из окна.

Много было работы, потом много было смертей, и редко были помощники. Мы, опоязовцы, помогали друг другу, но как я могу помочь Поливанову, человеку, который презирал академика Марра за то, что тот не знает хотя бы один из китайских языков.

Таким образом, можно хотя бы понять, что китайских языков несколько. Когда Север Китая хочет говорить с Югом Китая, он должен писать иероглифы.

Искусство и человеческая культура имеют огромные библиотеки, внятные только немногим. Когда я писал, что искусство внежалостно, то я не думал отрицать строку Пушкина, в которой он, мечтая прожить дольше, надеялся, что, может быть, ему придется хоть еще раз облиться слезами над вымыслом.

Вымысел искусства — это вымыслы, уже пережившие стадию очищения, готовые к долгой жизни, облаченные в нетлеющие одежды. Так, в Италии видишь листки истории, смятые вместе. Она равномерна и записана на разное восприятие, которое не исчезает.

Толпа людей, созданных мифом и обновленных Шекспиром, она идет отдельно от нас, и в то же время она — не обоз истории. Она передовой отряд истории.

Про Пушкина я написал Тынянову: «Федотов несчастен, и Марко Поло несчастен. Они были несчастны, но по-своему. Пушкин радовался, что сгорели или пропали записки Байрона».

Пушкин хотел запретить молодому человеку, как бы недорожденному, недостойному своего времени, он хотел, чтобы тот человек не смел сказать: «Байрон несчастен, как мы».

Нет, врете, Байрон несчастен по-своему.

Записал лично не знавший Пушкина Белинский: Пушкин умел «не давать судьбе победы над собой; он вырвал у нее часть отнятой у него радости».

Мы,— нас было, кажется, четверо, а может, пятеро,— опоязовцы, мы были неплохими работниками, у нас был уговор незаписанный, так я его сейчас закрепляю: много или мало мы сделали, но все, что сказано в кругу друзей, принадлежит им всем, принадлежит каждому. И не должно быть тут спора.

Мы знали, что то, что люди называют действительностью, существует, но само искусство тоже действительность. Его не надо подчинять, ссорить с тем, что сказано.

Овес нельзя ссорить с почвой, которая его вырастила.

И наши неточные споры и письма, которые мы рассылали,— об этом. Потому что мы были бездомны, как герои Декамерона, и были по-своему счастливы.

Еще одна весна. 1982 год. И вот ее опять пудрит снег.

Пишу трудно для себя. Не случайно и не злонамеренно пережил я людей, многих людей своего поколения.

Людей, которые умели думать заново, осталось мало.

Так вот, хочу написать, что же такое стихи того времени. В чем понятна их непонятность, и чем она вызвана, и как Хлебников и Маяковский любили прошлое.

Золотое прошлое. Оно запасы будущего.

Сейчас я устал. Мне кажется, что и голуби за окном ходят устало, что у них на плечах следы тяжелых пальто, защита от холода.

Обрадовались мы весне слишком рано.

Проза возникла после поэзии.

Поэзия имела ритм, свой способ затруднения, зажимания смысла. Что же нашло искусство после массового исчезнове-

ния вещей, оформленных долготами, или, что то же, ритмом, которые к тому же удобнее для произношения, потому что содержатся в самой речи?

Искусство родило сюжет. Сюжет — это затруднение, загадка. Такое же торможение, как наложение, возникающее при помощи законов появления звуков.

То есть сюжет — это происшествие, затруднение этого происшествия. Оно моложе ритма. И он — способ ставить вещи на место. Затруднять.

Возникают истории о забавном, о случае, об удивлении, об удивляющем. Вот момент появления прозы.

Другой способ — жалоба. Для того чтобы выступить в суде, нужно было уметь говорить, поэтому не умеющие нанимали людей, что писали за них как бы книги.

Речи для суда составляли специалисты, люди говорили с их слов. Один человек жалуется на измену жены и говорит, что у него дома скрипучая лестница и по этому скрипу он заставал любовников на месте преступления,

Сократ осуждал эту первую наемную прозу.

И это одна из первых записанных реалистических деталей психологического романа.

Но прозу нужно затормозить. Нужно, чтобы читатель не знал, что ему рассказывают. Загадка нужна как торможение рассказа.

То есть проза возникает вместе со способом заинтересованности, способами смыслового торможения.

Это рассказ о невиданном, прошедшем, будущем, о путешествиях, не записанных в истории, рассказ о нераскрытом преступлении, о чуде, чаще рассказ о невероятном происшествии.

«Золотой осел» основан на невероятности происходящего. Женщина, которая изменила мужу, а сама же его повесила — рассказ о ней пружина действия. Вот к этим рассказам возвращается проза.

«Записки из Мертвого дома» — альманах преступлений. Искусство рассказывает о трудных делах. Рассказ о том, как появилось название «Крошка Доррит»,— есть рассказ о том, что это дом разбитых сердец.

Проза начинается как музей. Музей невероятных вещей. Кунсткамера Петра.

А в музеях интереснее всего запасники.

То есть то, что не показывают всем.

Искусство неточно потому, что оно ищет истинную точность. Тут нет зеленой, желтой, синей краски, а есть краска для данной структуры, как бы заново найденной; в искусстве нет простого определения — хорошее, плохое, любит не любит.

Мы знаем, что любят одного и поэт скорбит о том, что «я не он», а в искусстве даже Наташа Ростова говорит матери «можно ли выйти замуж за двоих», она любит Андрея Болконского и, как бы подчиняясь какой-то болезни, одновременно любит Анатоля Курагина, хочет убежать с ним.

Непонятно, но это истина. Анна Каренина любит Вронского, но она почти любит Каренина, заставляет их смотреть друг на друга, хвалит их в бреду и удивляется тому, что они оба Алексеи. Это как будто задано — дано изначально.

Кити нравится Левин, потом ей понравился Вронский. Вронский нравился и матери Кити. Он богач, он блистательная партия, а Левин партия только хорошая. Когда Левин признается в своей любви к Кити, она ему отвечает «этого не может быть», а потом она становится женой Левина, и для Левина она самая любимая.

Любовь мерцает, как снег и свет.

Человек и не добр и не зол.

Сам Толстой не скуп и не щедр. Река не широка и не узка, если она большая река. Она то вдруг суживается, то расширяется, она подсчитывает широту и пестроту течения, она выравнивает свои внутренние возможности.

Истинное искусство непонятно, как влюбленность, как невероятность.

Истинные положения только как бы совпадают, и Толстой отодвинул то понятие, которое мы называем «тип».

Хлестаков — не «тип во всех своих положениях». Он легко пугается, он легко становится нахальным, он как будто прозрачный стакан, в который наливают жидкости разных цветов.

Но в то же время мы говорим Хлестаков, говорим Чичиков, но мы не говорим Наташа, а говорим Наташа Ростова, уточняем; уточнение это носит огромный собирательный смысл.

Люди Толстого как бы неповторимы, они удивительны, и их изменения удивляют их самих; Андрей Болконский перед

смертью не то чтобы прощает измену Наташи, он отодвигает измену в прошлое.

Душа человека изменчива.

Не мужчина изменяет, не женщина изменяет. Это бывает. Но прежде всего изменяются люди, их самопонимание. И изменяется понимание современников.

Нам надо вдуматься в слова Толстого; Толстой, стоя перед зеркалом и вглядываясь в свое изображение, сказал недовольно — «не похож».

Лев Николаевич писал, что форма романа не то, что свойственно русской литературе.

Одновременно он считал, что «Мертвый дом» Достоевского, записки Аксакова, «Записки охотника» Тургенева, то есть то, что не романы,— это лучшее, что есть в русской литературе.

Но Толстой всегда говорил, что открывает для себя новую форму, новые возможности.

В книге «Детство» в описании своего детства, своей юности он все время ищет, куда он поедет.

Но открывает новую карту он для себя неожиданно, так неожиданно он начал любимую книгу — «Казаков», не найдя книге не только жанровой характеристики, но и имени.

Книги Толстого — перворожденные книги. Он и названия не знает, и не знает, кто погибнет. В то же время он не опирается даже на традицию очерка.

Толстой начинает книгу «Казаки» не с того, почему он приехал туда, в это место. Нет, он начинает с дороги, как он ищет путь.

Почему он сперва попадает на Волгу, как бы пересекая свою дорогу, и потом он как бы что-то перелистывает и находит смысл гор. Он как бы вымышляет гору.

Он наслаждается чувством осязания нового. И кончает он вещь неожиданно и печально.

От коляски, которая увозит писателя, видна только пыль.

Лев Николаевич — первопроходчик прозы.

Предвидения Толстого похожи на вывернутую рабочую перчатку. Перчатка снята, видна рука.

В цветке нет лишних лепестков. Ни в стихах, ни в прозе не должны быть лишние листы.

Они кончены тем, что они додуманы. Или то, что необхо-

димо,— уже сделано, кончено. Толстой говорил про Достоевского, что тот в первой главе рассказывает про все, и произведение как будто уже кончено.

Мы подходим к зданию, как будто даже недодуманному. Мы видим подготовку преступления, точнее говоря, пробу преступления, пробу того, другого мира,— в силах человек или не в силах вступить в этот другой мир.

Мир, который живет непонятым. И одновременно загадочным, и разочаровывающимся.

Отец Сергий не нашел смысла своей жизни, хотя он его ищет. И цветок папортника, цветок несуществующий, но приближающий к всеведению, он не расцветает.

Книги Толстого — великие книги — книги разочарования. Его герои знают, что бога-то нет, и выхода нет, и как будто поэтому и не надо входить в первые попавшиеся двери. Кажется, Толстой говорил, что только у кабаков двери на улицу не закрываются, они приглашают войти; внутренние же двери закрыты, и то, что за ними — не воскреснет.

Правда, драмы Достоевского кончаются, ничего не разъяснив, но их окончание настолько окончено, настолько просто, что они говорят — надо рубить стену. Если остается герой, то он — не герой, а тот, который говорил голосом героя. Он — собеседник.

А лестница произведения, она ведет в безысходность, все происходит, однако, как бы в только что появившемся государстве; власть крови, которая не высохла.

Сегодня долго думал, прежде чем начать диктовать. И может быть, слова случайно дойдут до набора, но то, что я говорю,— это не причал для меня.

Эпос даже печален. Непонятно, для чего и почему сражаются греки с греками. Непонятно, почему красота женщины может быть раскрыта, оправдана десятилетиями сражений.

Как печален величайший человек, который даже не хотел сказать нам, что же он знает.

Чехов отдает торжество сегодняшним днем худшему участнику спора.

В начале драмы «Чайка» мать героя, постаревшая, утерявшая свой блеск, свое дыхание женщина, говорит нелюбимому сыну, что она не даст ему денег на простой костюм. Она говорит фразами из «Гамлета» — целиком.

У этого человека, Треплева, не убит отец, у него как будто нет отца, он как бы родился случайно. Родившись, он закричал, вероятно, как все кричат, но никто ему не улыбнулся. Он человек, который будет отдан на растерзание худшему, но умелому писателю.

А на озере он строит бедный сарай, и там женщина, любимая, но слепая, рассказывает о гибели всего живого.

А дело простое.

У поэта Николая Асеева есть печальные строки:

Чайки кричали: «Чьи вы», «Чьи вы»,
Мы отвечали: «Ничьи».

Горький привез Толстому молодого Бальмонта. Толстой слушал, он поверил очень тогда любимому Горькому. Толстой хотел, чтоб ему нравился Бальмонт,— рассказывал Горький. Но Толстой говорил, «аромат солнца» — какая глупость.

Здесь встретились два поколения.

Толстой жил тогда среди хорошего леса у подножия сильно раненной горы, которая приносила к дому камни, как будто дом ей уже надоел.

А внизу, у моря, в небогатой даче, жил приехавший Чехов. Его многие любили, особенно приезжие женщины, их звали «чеховки», перефразируя слово «антоновки».

Чехов и Толстой — они перебирали звенья понимания в цепи жизни. В великих цепях, сделанных из разноколючих правд.

Проходит немного столетий — и прошлое становится понятным, и можно наступить на него, на колючую ступень к завтрашнему дню.

То, что было невозможно, становится детскими игрушками, самое страшное становится бытовой шуткой.

Но будем спокойны, корабли Колумба дошли до земли с попутным ветром и вернулись тоже с попутным ветром, хотя это уже непонятно.

Непонятны два попутных ветра туда и обратно; непонятно, как об этом узнал Колумб. А он знал. Знал дорогу и ветры. Дорогу туда и обратно.

Я слово позабыл, что я хотел сказать,
Слепая ласточка в чертог теней вернется.

Стихи эти громко читал в Доме искусств Осип Мандельштам.

Как многие поэты, он мыслил стихами произнесенными. Он смотрел, могут ли они выжить уже сказанными.

Стихи Некрасова. Их читали над гробом Достоевского. И толпа спорила, кто лучше и можно ли говорить равно о Пушкине и Некрасове. Могут ли дышать одним воздухом эти ласточки разных слоев поэзии.

Но все возможно, как возможны леса.

Как возможен город, построенный на берегу Финского залива, на слишком плоском берегу.

Воля человека кладет камни около корней деревьев, до которых доходят волны.

И строится город, к нему приходят волны.

Вылезают волны, почти со свистящим ропотом, они шумят, «как челобитчик у дверей ему не внемлющих судей».

Стоит Медный всадник в этом городе. Хвост у коня прикасается к изгибам тела змеи, но он не прикован.

Размах мысли, проверка мысли держит медный, проверенный шаг художника.

Роман может быть хитроумно написан, но самое важное в нем то, что читатель сам найдет и откроет.

Вот что создает иллюзию реального существования выдуманных героев.

В «Короле Лире» Шекспира есть слуга короля, шут, он в конце трагедии исчезает, и исчезает не случайно. Скорее всего потому, что в труппе Шекспира было меньше людей, чем тех вымышленных фамилий, которые потом исчезают, забываются. Один человек играет две-три роли, ролей много, людей мало.

Человек, которым мы заинтересовались и который нам казался самым важным, он как бы исчезает, нам это исчезновение не дает покоя.

Когда король Лир ослабевает и лишается свиты рыцарей, то их как будто и не было, они как будто идут в сокращение штатов, приказали сократить — и вот кто-то выпал. Но у короля Лира есть шут. Когда «Короля Лира» ставил Григорий Козинцев в кино, он человека, шута, который говорит, переделал в человека, который поет. И заказал музыку большому композитору.

В искусстве есть свои заповеди блаженства.

У Диккенса самое важное — не главный герой, а люди-подсвечники, люди, «обслуживающие» главных героев. Как будто ничего не значащие, но они удивляют нас своим приходом, и мы на них смотрим с благодарностью.

Диккенс в предисловии к книге «Давид Копперфильд» говорит, что он любит всех героев, которых он создал, но в глубочайших тайниках своего сердца любит Давида Копперфильда.

И Толстой больше всех любил Давида. А он как будто нить, сшивающая аттракционы, те аттракционы, которые мы считаем неглавными.

В романе «Давид Копперфильд» есть люди, которые неожиданны, как вспыхнувшая молния без грома.

Бабушка, которая появляется в странной и неправдоподобной роли. Она пришла радоваться рождению девочки, а родился мальчик, и старуха ушла разгневанной. Но этого мальчика, потерянного и не защищенного ею, она потом полюбит, и спасет ему жизнь, и окажется в его жизни решающей фигурой.

Есть еще герой — сумасшедший Дик. Он дает странные советы, которые оказываются волшебными. Он спасает Давида. Он же спасает человека, который подавлен ревностью.

Дик решается вмешаться. Он может себе это позволить, не только потому, что он сумасшедший, но и потому, что он человек, не ограниченный страхом. Человек, который вне суда. Он точно убивает ревность, он рассказывает, что такое отношение людей друг к другу, он человек, развязывающий узел интриги.

Блаженны обиженные.

Роль как бы вне главной дороги; неожиданность находки; запрятанность мудрости, причем такая запрятанность, что эта мудрость кажется читателю или зрителю дрянью, ошибкой.

Мы не всегда понимаем, что мы любим.

Актер, которого любят люди, зрители и незрители, может быть, слушатели, а может быть, просто современники, играл роль Гамлета, мудрого, главного человека, носителя мудрости трагедии. Он играл в очень незаметном костюме, он играл на ненарядной гитаре, играл просто, сидя на полу сцены. Но он был любим всеми, он был всеми замечен, потому что это был человек «не на своем месте». Это и есть герой.

Можно все предметы отождествлять с шахматными фигурами. Я делал это в «Ходе коней». А в фигурах интересно, когда они ходят, используются по неожиданности.

Это не делание похожего, а делание непохожего.

У мальчика — Льва Николаевича, вернее, у того мальчика, которого вспомнил или придумал, назвав Николенькой, Лев Николаевич Толстой в начале своей литературной работы,— об этом мальчике рассказан такой случай.

Дали ему синей краски, и он в синий цвет красил все; он хотел нарисовать зайца, но тут заколебался и пошел к старшим, к отцу, который что-то читал.

Он спросил у отца, бывают ли синие зайцы. Отец ответил рассеянно: бывают, милый друг. Тогда мальчик нарисовал целую серию синих зайцев.

У Льва Николаевича позднего времени был заведующий синими зайцами. Таким человеком считаю друга Льва Николаевича, его издателя Черткова.

Чертков старался расширить употребление толстовских выборок из жизни на все случаи жизни. Этот очень волевой, настойчивый человек с суженным мировоззрением заготовлял мундиры одинакового цвета для всего мира.

В описании дороги, которой едет Катюша Маслова, Толстой поселяет ее в вагон с людьми, которых высылают как революционеров. Чертков по этому поводу пишет письмо. Он пишет: то, что вы делаете, правильно, потому что вы привлекаете на нашу сторону огромное количество людей. Но это и неправильно, потому что вы делаете их слишком симпатичными. Вы проповедуете этих людей, а с ними надо бороться.

Узкий человек Чертков говорил, что он незаконный сын церкви. Чертков предлагал как бы перекрасить людей, которые шли в далекую ссылку.

Толстому как будто хотелось верить, что синих зайцев много, но женщина, которая создана им, великим художником, не захотела быть в числе этих людей. Она пошла с другим, с учеником Толстого, который был одновременно учеником Федорова. Философия Федорова должна была охватить все человечество и, может быть, воскресить людей.

Это больше, чем воскрешение мертвых, нарисованное Микеланджело в Соборе св. Петра. Но там дело было более жизненно. Как Данте поместил в аду плохих флорентийцев и личных своих врагов, так и Микеланджело нарисовал на фресках врагов своего искусства, своей художественной школы. Тут были другие мерила для переделки мира.

У Толстого было свое построение. Он хотел мир без буржуазии, без железной дороги, без роскошных экипажей. И такое общество, в которое могло бы входить трудовое крестьянство. Но трудовое крестьянство относилось к толстовцам не-

сколько скептически. Скажем еще одно «впрочем» — как и сам Толстой.

И если мы представим себе льва, то мы тут же представляем себе бегство от льва.

Письмо Л. Толстого П. Д. Голохвастову (9) 10 апреля 1873 г.

Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии, и смешение низших с высшими, или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства. Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается. Чтение даровитых, но негармонических писателей (то же музыка, живопись) раздражает и как будто поощряет к работе и расширяет область; но это ошибочно; а чтение Гомера, Пушкина сжимает область и если возбуждает к работе, то безошибочно.

Остраннение

Остраннение — это видение мира другими глазами.

Жан-Жак Руссо по-своему остраннял мир, он как бы жил вне государства.

Мир поэзии включает в себя мир остраннения.

Тройка Гоголя, которая несется над Россией, она русская тройка, потому что она внезапна. Но в то же время она тройка всемирная, она несется и над Россией, и над Италией, и над Испанией.

Это движение новой, утверждающей себя литературы.

Нового видения мира.

Остраннение — дело времени.

Остраннение—это не только новое ви́дение, это мечта о новом и только потому солнечном мире. И цветная рубашка без пояса Маяковского — это праздничная одежда человека, твердо верящего в завтрашний день.

Мир остраннения — мир революции.

Достоевский говорил о Сервантесе, что «Дон Кихот» принадлежит к числу книг, написанных на много столетий вперед. Дон Кихоту удалось заступиться за мальчика, которому не заплатили, но он не мог спасти мальчика от побоев, потому что он верил — вернее, думал, что мир незлобен.

«Записки Пиквикского клуба» стали жадно ожидаемой книгой тогда, когда вместе с Пиквиком появился бедный парень Сэмюэль, он говорит по-своему, по-простому. И по-своему видит необходимость справедливости.

Но что же мог сделать Чарльз Диккенс?

Великий утешитель, он только мог спасти по одному мальчику на каждый роман.

Продолжаю думать о времени написания. Что создает хороший литературный язык?

Поправка первого впечатления. Человек видит, потом человек как бы переделывает то, что видит. Он отмывает прошлое от обычного, он боится вечной комнаты, вечной квартиры, даже вечной семьи и добирается в конце концов до главного.

Творчество Льва Николаевича Толстого — гениальная попытка увидеть мир неописанным. Многократны рукописи, а результат учит людей видеть.

То, что мы называем образом и находим разные классы, даем разные клички этой образности,— это было не образом, а шагом в сторону, чтобы не наступить на прежде сделанное. Это попытка уйти от повторения существования.

Человек учится писать у литературы. Ибо он учится от литературы отталкиваться. История литературы в какой-то части — это история борьбы со вчерашним днем. У Толстого одна из первых попыток так и называется — «История вчерашнего дня».

Это снижающее название.

Человек оспаривает самый факт вúдения. Он начинает с описания. Он начинает с описания рождения, совершая как бы чудовищное нарушение своей отдельности от мира. Он проветривает ощущения.

Сказка Андерсена, которую вы все хорошо знаете, сказка о принцессе на горошине, это рассказ о том, как надо в жизни оставаться ощутимым.

Человек любит собственный след.

Привычка кавказских мест говорила, что в комнате не должно ощущаться пола — деревянного. Люди должны были ходить по коврам, ковры эти во время уборки закатывались в норы, широчайшие норы в боковых стенах. Человек в комнатах ходил в мягких сапогах, сапожник снимал отпечаток с голой ноги. Люди ходили в очень узких сапогах из тонкой кожи. Дома ставились здесь на берегу Черного моря, на не-

высокие крепкие сваи. Но только сваи незабитые, это были как бы руки, подымающие пол.

Сегодняшний человек едет, отталкиваясь от земли колесами.

Существует другой момент. Герой поэмы Пушкина Алеко носил имя Александра Сергеевича. Александр — в сокращении — Алеко.

Цыгане жили в телегах, ходили по рваным коврам, кроме того, позорным считалось, чтобы над тобой кто-нибудь ходил, как бы по твоей голове.

Поэтому, повторяю, человек любит собственный след.

Литературный язык — он не попирается чужими ногами.

Каждый человек имеет свою походку, которую он знает.

А если он ее не знает, не чувствует — он как бы не существует.

Литературный язык — это язык ощутимый, так что в нем иногда царствует другой язык, как, например, в России долго царствовал у состоятельных людей — французский.

На лицо актера в греческом театре надевали маску с вытянутыми губами.

Античный театр был местом, где слово хорошо звучало.

Искусство — это страна ощутимости, страна, по-разному соединяющая жест и слово. Театр разговаривал так, чтобы его слышали. Ради этого стоило сидеть на каменных ступеньках. Правда, камень в тех местах был не холоден.

Когда на сцене шел «Ревизор», то весть о том, что приехал ревизор и всех потребует к себе, была озвучиванием того, что происходило.

В старых церквах России и Грузии были голосники в углах,— были заложены пустые глиняные незакрытые кувшины. Они как-то повторяли, не размазывая то, что говорилось перед алтарем. Кроме того, возгласы священника поддерживались дьяконом, двумя хорами.

И только слова во время брачного служения «жена да убоится мужа своего» не повторялись ни дьяконом, ни хором, это поручалось человеку с очень сердитым громким голосом.

То есть стихотворная речь, построение фраз, отсутствие некоторых слов, удивительность фразы — все это делается по-разному.

Язык исправляется ошибками.

Люди не выговаривают слова и делают их более удобными для произношения и более точными для слушания.

Слово рождается сперва младенческим лепетом, который показывает все, что может быть возможным для губ и языка.

Потом язык выравнивается.

Солнце, в сравнении с языком и его изменениями, солнце, которое так умеет прятаться за щеки земли, солнце, удивляясь, читало бы (если бы оно захотело читать) изменения вывесок, изменения костюмов, походки, способов сидеть и изменения трав на наших лугах.

Одним словом, язык так тщательно охраняется разными академиями, потому что невозможно же заставить траву не цвести и не вянуть.

Хлебников считал, что в пересмотре явлений мира — смысл и задача искусства.

Литература — это спор, спор толкований, теорий, мировоззрений.

И когда история вскрывает замерзшие реки, и льды спорят друг с другом, разбиваются, шуршат, и набегают на устои мостов через Неву, раскалываются; а иногда схватываются морозом, и тогда все снова покрывается коркой льда.

Столкновение и смерть от этих столкновений.

Одновременно это спор религии с попыткой нерелигиозного понимания мира.

Это спор Великого инквизитора и человека, который назывался Иисусом Христом.

Вот тема Достоевского.

Для того чтобы войти в трудный город романа, снова расскажу простую историю о том, как пели «Дубинушку».

«Дубинушка» должна дать объединение людей. Причем после того, как они как бы сообщаются, объединяются, они должны быть свободны. Настоящее построение сделано так: люди, певец поет какие-то отвлекающие вещи, не имеющие ничего общего с тем, что нужно поднять какую-то невозможную тяжесть.

Он поет, потом он переходит с хора людей на личное.

Идет эротический момент, уводящий от Волги в какие-то домашние дела постельного белья. Певец поет, как будто уйдя с работы. И этот отход внезапно сменяется тем, что все призываются вместе «ухнуть».

Теперь попробуем вернуться к роману.

Роман — это не соединение новелл. Это не лестница, которая поднимается на четвертый, на двадцатый этаж.

Это сложная игра с вниманием человека.

В «Дон Кихоте» и в других старых книгах дается вставная новелла. И вдруг после этого остросюжетный момент, разрешающий те линии, на которые только намекалось.

Отношения между людьми изменяются. Бой. Состояние перед массовой атакой. Все заброшено, отброшено, и все вокруг напрягается.

Анна Каренина, ушедшая от своего мужа, потерявшая живую связь со своим сыном, начинает подозревать Вронского в неверности. Дается два-три как будто повода. Потом они все окажутся ложными.

Женщина пишет записку мужу и получает от него очень короткий, явно недовольный ответ. Ее как будто не хотят выслушать. Тогда она едет неизвестно куда. Она едет неизвестно куда, но давно, в самом начале романа, Анна Каренина ехала в поезде, разговаривала с матерью Вронского и читала роман с приключениями и благополучным концом.

Анна вспомнила о человеке, который бросился под поезд или случайно упал. Она вспоминает о том, что Вронский дал большую сумму денег семье раздавленного человека.

Начинается мобилизация далеко идущих линий. Великая женщина давно думает о самоубийстве.

Толстой получал письма от своей высокопоставленной тетки, которая уговаривала его, чтобы не было самоубийства,— это пошлость, недостойная его.

Женщина делает последнюю попытку связаться с неверным человеком. Она едет на станцию, которая носит мрачное название Обираловка. Мимо нее проходят люди, очевидно горничные, оценивают ее кружева, не обращаясь к ней, но говорят о настоящем. Проходят люди, которые изображают из себя аристократов и плохо говорят по-французски. Это все ужасно. Потом провозят пьяного. И женщина говорит себе: «Вот этот может лучше всех получить забвение». Люди едят грязное мороженое.

То есть мир рассыпается.

Несчастье — разрыв с человеком, для которого она отказалась ото всех. Она читает объявления. Вывески. Вывески смешные. Какой-то человек со сверхрусской фамилией называет себя куафером. И она думает, как будет смеяться ее муж, теперешний муж, когда она это расскажет. Потом она вспоминает, что ей некому рассказывать. И решение как будто та-

кое, что она не решается вернуться домой. Это все время попытки. Как с телефоном — опять занято, опять не подошли к телефону.

Потом она опускается к рельсам.

В искусстве мы хотим получить максимальное ощущение, потрясти человека. Но крик, пожар — это мало. Начало войны — тоже мало. Ожидается внезапная атака.

Она подходит к рельсам железной дороги. Это не подход, это возврат к началу романа, когда она была великосветской дамой, имела мужа, имела сына и уже увидела того человека, который даст ей настоящее — саму плотскую любовь.

Идет поезд. Но она еще жива. У нее в руках красная сумочка. Очень привычная сумочка. Которую она оставляла, вероятно, под зеркалом, теряла, находила. И вот когда проходят вагоны, ей мешает сумочка. Она не знает, куда ее положить. Сумочка — это обыденность. Сумочка отрывает нас от ужаса. Потом показывается поезд. И она отбрасывает запутавшуюся в ее руках сумочку, бросается под поезд.

И перед смертью, перед решением женщина как будто забывает всех, отказывается от всего. Отказывается даже от страха.

Вот это затягивание события. Большая тишина перед громом — это очень обыкновенное дело в театре.

В старом театре говорили, что если публика считает, что актеры говорят слишком тихо, то надо попробовать говорить еще тише, чтобы люди прислушивались. А потом вернуться к громкому голосу.

Вот эти внезапные переходы — они необходимы.

•

Сюжет — это отвержение мнимых разгадок во имя истинной разгадки.

В Англии пишет великий Диккенс.

Он устраивает личное счастье главных героев. Они получают признание, их любят. Приходит слава. Проходит слава, как песок.

Диккенс, когда королева Виктория просит его приехать к ней во дворец и почитать ей свои романы, отвечает, что выступает в театрах, предлагает место в первом ряду, но он не умеет ездить во дворцы.

И все-таки один человек не может научить мир думать по-своему. Ложное благополучие после Великой французской революции говорит о том, что страна, которая побеждала, которая создала новую металлургию, все еще пузырь земли.

Диккенс сам любил молодую женщину, бедную женщину. Прославился. И женился на дочери большого издателя. Ибо получил не тех читателей, не ту славу, не то место, о котором мечтал.

Искусство, театр, драма, поэма отличаются тем, что мы показываем обычную жизнь с необычными смыслами. Она как боксерское состязание, когда кажущийся победитель вдруг падает в нокауте.

Снова скажу, что Теккерей писал и напечатал, что он хотел, чтобы лакей, который чистит его ботинки и брюки, потом доканчивал его романы. Ему стыдно за эти сладкие окончания.

Так вот что такое сюжет. Сюжет — это способ пересматривания жизни.

Старые построения существуют как слова в словаре, а не как старые разговоры.

Работа над романом — это смена решений, поиск истинных связей, которые приводят к изменению прежних представлений.

Была женщина, она говорила: воровство в детстве надо прощать. Умная женщина.

Было мне лет семь или девять, пошел я к вешалке, и из пальто своего дяди, из кармана, взял двадцать копеек, серебром.

Вот рассказал — и легче стало.

Вы когда-нибудь воровали?

А сколько было марок?

Двадцать, много.

Прощаю, и отпускаю вам.

Легче стало, верно.

В гостях это было, детские фонари уже появились, и я, в гостях, взял кусочек этой прозрачной ленты с изображением, ну, длиной в два, нет, в три ногтя.

Дело открылось.

Мама только что волосы на себе не рвала.

Мама кричала, что ее сын уже вор, что он ворует, что она утопится и бог знает что еще.

Ведь обычная женщина.

Думаю, мама еще и сейчас меня не простила.

Исповедь — умная штука.

Что-то вроде сосуда, который подставляется подо что-то, что само выдавливается.

Вот поговорили — и легче стало.

Как бы заново рождаешься, освобождаешься.

Посмотрите, все эти секты второго крещения, все истории со вторым крещением — они придуманы потому, что человек в детстве не тот человек, что человек потом, человек взрослый.

У браминов есть золотое кольцо священной коровы, через которое они протаскивают человека— как бы заново и по-новому вводят его в жизнь.

Вот это и есть подлинная роль, подлинный образ искусства.

А связка таких золотых колец — это история искусства.

Что такое теория прозы — спрошу у себя в который раз.

Это листы, которые лежат на столе, прежде всего на них пишут карандашом. Не забывайте, что слово старее записи, слово старее стихов. Рифмы помогали запоминать, рифмы в первое время помогали продумывать и соединять далеко отстоящие друг от друга ряды.

Так, с большим умением писал Ломоносов, создатель новой культуры.

Античные времена городов-государств, времена молодых Афин любили отточенную, понятную, красивую речь. Поэтому и истцы, люди, приходящие с жалобами, и обвиняемые готовили речи и готовили их с писателями, специалистами. Имена таких писателей сохранились и поныне. Потом речь записывалась, заучивалась и произносилась. Начиналось часто с того, что человек говорил о своей непривычке к поэтической речи.

Прозе необходимы подробности, неожиданности, потому что они увеличивают внимание. Проза родилась около костров — остановок в пустыне. Прозой говорили о необычайном, разговаривали усталые люди, и надо было сохранять внимание слушателя. Поэтому проза часто была интимной, часто сообщала о вещах непривычных.

Прозаическая фраза держится на сообщении. Она должна содержать в себе информацию. И так пошло, что начиналась она с упоминания, кто говорит и кому говорит.

Путешествие, остановки в дорогах, разговоры на палубах, разговоры в ожидании, когда же, наконец, придет корабль. Разговоры на пристанях, разговоры об умерших, восхваление их, прощание с ними, изменение отношения, разговоры о са-

мом замечательном и самом страшном в жизни человека — все это темы прозы.

Тема прозы — это спор о том, кто виноват, и о том, где можно найти доктора, который вылечит болезни.

Проза любит неожиданности. Она сообщает то, что удерживает людей у костра, заставляет их дослушать, дополнять.

Так, как ребенок держится за платье матери, а она утешает его, так держится за страницы книг и рукописи читатель.

И мы им, нашим друзьям, соседям, рассказываем, кого-то оправдываем, кого-то обвиняем. Или, спросив у идущего, куда он идет, досказываем, как надо идти.

Проза изменяет пути жизни. Проза говорит о необходимой смене жизни.

Пушкин писал в маленьких трагедиях:

> Не бросил ли я все, что прежде знал,
> Что так любил, чему так жарко верил,
> И не пошел ли бодро вслед за ним,
> Безропотно, как тот, кто заблуждался
> И встречным послан в сторону иную?

Книги, как и люди, имеют свои судьбы.

Изречение это, как почти и все изречения, ложно. Ложно потому, что люди умирают, а книги нет.

Толпа книг как бы противоречива. Книги достигли бессмертия, мы достигли способов лечиться. Один из способов быть бессмертными книги получили, найдя способ пародирования. Когда книга пародирует книгу, они обе ощущаются. В конце приключений, иногда в сказках, возьмем «Конька-горбунка», герои бросаются в кипящее молоко и вылезают в новом издании — молодыми, добрыми. Люди этого делать не умеют.

Прошлое войны, оно пробило глубокие колеи во всех странах. Попал я от газеты, кажется от газеты «Труд», под Вязьму.

Город еще горел. Какие-то мужчины, средних лет, хозяйственные, доставляли волоком кровельные плиты с горящих домов соседней деревни, с домов, которые еще были целы.

Двое человек — мужчина и женщина — возились среди надписей о том, что еще не все мины опознаны и обезврежены.

Мужчина, на которого я обратил внимание, переносил го-

рящие доски. Он тер их об землю и об дерево, чтобы погасить, прервать огонь трением.

Женщина складывала, довольно спокойно, привычной клеткой еще теплые кирпичи.

Я уже бывал, хотя и не в первой колонне, в горящих деревнях. Видал деревни без крыш и стен. Остались только печи, и в русских печах, как в норах, сидели кошки и смотрели на улицу. Они были спокойны, они вернулись на старые места.

Кошки более преданны, чем собаки.

Кошки могли бы сидеть, охраняя свои пирамиды, если бы линии рождения сфинксов и кошек, линии смен эпох и времени, не нарушались, кажется, безнадежно.

Я спросил не то мужчину, не то женщину,— когда-то я был подрывником,— зачем вы это делаете, считаю, что вы неосторожны. Дайте нашим командам пройтись по тому, что когда-то было Вязьмой.

Женщина ответила:

— Потом трудно будет достать доски, сейчас их можно набрать на все полы.

Половые доски, сороковки, ценятся во все времена.

— А взрывы? — спросил я.

— Надо привыкать,— ответил мужчина,— но как хитрят немцы, покидая занятые позиции.

Дня через три у них будет материал для небольшого дома, хотя бревна трудно тушить.

Но тут есть речка. Мост взорван, вода бежит и тушит то, что еще не догорело.

Город Троя больше Вязьмы. Человек, узнавший греческий язык самостоятельно, прочитавший самостоятельно поэмы Гомера, наконец заработал деньги. Он приехал на развалины, но он не знал, что развалины стоят на развалинах. Он не знал, что было не то двенадцать, не то тринадцать разрушенных Трой. Они сменялись, как осенние листья у корней деревьев.

Он приехал на место, которое он знал — узнал. Он знал, что река впадает в море, а рек мало и жажда восстановит город.

Нашел клад среди обломков города. Наверно, он работал неправильно, раскапывая город, от которого осталось только имя.

Но надо верить в первую удачу и в первую смену.

Войны проходят с перерывами то на столетия, то на тыся-

челетия, но и Вавилон и даже Иерихон, о которых так хвастались в одной книге, были разрушены, и они должны быть освобождены от плена лет, от плена того, что называется культурным слоем.

Очевидно, что Шлиман был в головной колонне археологов. Он верил действительности своих снов, в способность своей постройки и, значит, верил в воскрешение городов.

Воскресают поэмы, воскресают дороги. Даже если города и царства, которые соединены были этими дорогами, если они исчезли, то кости тысячу раз погибающих лошадей, кости обозначают, что великие города существовали и по жилам дорог текла культура.

Так было в северном Иране.

Так остаются следы песен и поэм; они произносятся как сны, но и сны восстанавливаются. Восстанавливаются так, как восстанавливается звук погружаемых ведер в источник. Так остаются следы поэм. Остаются как тени дел.

Мифы многократно воскресали в драматургии.

И происшествия воскресали в романах, и этот посев был густ, был народен, был нашпигован происшествиями.

И Диккенс, и Достоевский, и французские писатели, не будем их перечислять, связаны были с газетами. Я бы их читал, если бы были такие газеты сейчас.

Но не только убийства, но и революции, смягченные происшествиями, становятся романами, чаще скрепками в романах, потому что сюжет требует возвращения рассматривания и открытия того, что как бы другими глазами другого автора видел раньше.

Искусство — как секретарь при человеке, занимающемся серьезными делами. Секретарь облекает эти дела в формы, более понятные для масс и начальства.

Когда описывается жизнь Дафниса и Хлои, их любовь легка, она снята с нетрудности быть такими, как все. Им надо объяснять, что такое любовь даже в техническом смысле. Они такие, как никто никогда не бывал.

Эта книга переплыла много рек и доплыла до наших берегов.

Там есть такая неприятная строка. Автор говорит про одну штуку, что она такой силы, что ее надо бы показать старикам. Она бы вернула им потенцию.

Искусство очень часто разоблачает жизнь.

Уплотняет жизнь.

Прессует ее.

Откапывает жизнь зарытую, чтобы она была совестью.

Не русский тот, сказал Некрасов, кто взглянет без стыда на эту, «кнутом истерзанную музу».

Толстого, казалось, не терзали.

А Пушкина? А Гоголя?

Эти кариатиды, которые поддерживали своды арок, ведущих к сердцу истории.

Когда Гоголь пишет о том, что редкая птица долетит до середины Днепра, то мы не думаем, что он лжет или хвастается. Он не хуже нас знал, что птицы перелетают даже океаны, чтобы вернуться туда, где они родились.

Гоголь, говоря об этом странном полете, сотрясает внимание читателя. Он раздвигает стены старого понимания.

Самсон попал в тюрьму, рассказав Далиле, что его сила заключается в волосах. Далила остригла его.

Но волосы растут даже в тюрьме. И Самсон услышал шорох растущих волос.

И, подойдя к стене тюрьмы или большого зала, где сидели его враги, он сказал: «Да погибнет душа моя вместе с филистимлянами!»

И обрушил свод.

Вот такими людьми литература занималась часто.

Причем своды падали на головы людей, остриженных «под ноль».

Стихи Пушкина, так часто похожие на признание и являющиеся признанием.

Стихи Маяковского, горечь которых мы не поняли.

Стихи Есенина и немногих недавно заново выявленных людей, например Высоцкого, не только зарифмованы.

Они проступили сквозь время как станция, как остановка в пути.

Они повторяют упреки. Высокие упреки.

Они рассказывают, как выглядит весна, брошенные окна и как волк с голодной волчицей воет под окном Пушкина; он свидетель этого воя.

Он протирает своими стихами стекла времени.

И ему приходится все время переставлять строки, чтобы читатели не сразу поняли, что они читают приговор их будущему.

Так вот, искусство протирает глаза и уши,
«Как труп в пустыне я лежал...»

Но что такое Дон Кихот?

Это человек бедный. Он идальго. Это меньше дона. По четвергам ели сдохших животных. Был такой способ не выбрасывать дохлятину.

У него не было даже фамильного оружия.

И этот человек вызывал улыбку у Сервантеса, который в сражении с турками стоял у орудийных лафетов. Потом Сервантес стал полунищим.

Пытался протереть глаза жизни, превратить ее в сентиментальную повесть или в рассказ о подвигах.

Он написал обманчивую вещь.

Он открыл для себя, что у него выросли волосы. И он написал по всем правилам пародийную вещь, которая смеялась над этим идальго, который не знал, как он живет, когда он живет.

Сервантес писал маленькую вещь. Вернее, продиктовал ее. И довольно смешно.

Он придумал, что рукопись потеряна, что она в руках мавра. И он выкупил ее, играя, конечно; так, как Суворин выкупал письма Чехова о своем неверии в статьи, которые писал он, Суворин.

И Сервантес написал. И не верил, что это хорошо.

И шпиговал роман вставными новеллами, как мясо шпигуют свининой.

И был слуга, влюбленный в своего господина, как в странника, который не получал от него жалованья, а только обещания какого-то призрачного острова с призрачными, но дорогими рабами, которых Санчо когда-нибудь продаст и потом разбогатеет.

Сервантес замолк. А книга была издана. Как говорит сам автор, за нее заплатили и скрыли от него количество экземпляров.

Но книгу читали все, и читали так, как читают высокую прозу, вслух.

Прозу создавал человек, который воевал за Испанию, был ранен, и писал он, вероятно, левой рукой.

Мы все живем с надеждой на будущее. Мы все живем в

разных веках. На самом деле Онегин не современник Татьяны Лариной — она умнее. Они не могли встретиться.

Герои Шекспира не только разновременны, они разноподданны. Они из разных существующих и несуществующих государств, с распавшимися правительствами, с неисполненными желаниями, с законами, которые можно выполнять, только горько шутя.

На форме реалиста или гимназиста, а потом на форме студента, всегда делал портной две пуговицы для красоты. Белые для гимназиста и желтые для реалиста. В мороз и гимназисты и реалисты поднимали воротники, а воротники у всех были без меха, вероятно, мех был нам запрещен. Пуговицы при морозе были очень неприятны для щек, но мы терпели.

Но это тысячная доля или, для точности скажу, сотая часть труда, который приходится на долю человека, пожелавшего стать актером.

Главное то, что костюм и положение человека — это цель, это тема, из которой вырастает роль.

Актер вырастает постепенно или взрывается,— вырастает и потом долго учится быть самим собой, используя свое первоначальное вдохновение.

Такой требовательный человек, человек, который был учителем Александра Македонского,— Аристотель все же замечал, что театр с ролями приехал из деревень. Из народных праздников.

Пьесы сейчас имеют занавесы; прекрасный занавес для современного театра в Москве придумал режиссер Любимов.

Он придумал занавес из света. Рампа сильным светом может отделить сцену от зрительного зала. Свет нужен сильный. Вот этот свет я помню в театре Любимова, когда там был поставлен «Гамлет» Шекспира.

Гамлета играл Владимир Высоцкий, которого по-разному, но внимательно любила Москва.

Можно сказать, что стихи Высоцкого часто говорят про жизнь «нет». В мире они поются так, что читатель или слушатель, как читатель великого нашего писателя, полузабытого Зощенко, понимал, что ему нужно вырасти и душевно переодеться.

Конечно, проще сказать просто — не люблю своего времени. Но время и есть жизнь, и москвичи, которые дежурят на могиле умершего актера-поэта, актера-гитариста, справляют на тризне песни, необходимые для своей души.

А душу, как косу во время косьбы, натачивают звонко и укоризненно, и этот момент остановки для исправления косы — в то же время момент отдыха.

Это первый заметил и подчеркнул Лев Николаевич Толстой, великий косарь прошлого. Толстой взял косу и пошел работать вместе с крестьянами.

Можно тут сказать, что косьба была у него «на себя», и это огорчало не только его, но даже его жену Софью Андреевну. Но великий человек в то же время заметил, что в традиционном труде, в косьбе, остановка для натачивания косы — это остановка для того, чтобы отдохнул сам косарь,— и это дело великого опыта.

Лев Николаевич любил звук натачиваемой косы, и мальчик Ростов, брат Наташи, перед смертью слышал звук натачиваемой сабли, и этот звук работы плавно и мощно входил в ту поэму, в ту симфонию, в которую ему не суждено было вступить.

Великий театр в моменты вдохновения оттачивает сердце человека, и этому чуду уже больше тысячи лет, и, повторю, был случай, когда автор трагедии ставил пьесу — воспоминание о проигранном сражении, вызвав этим плач аудитории, и вот тогда этот явно сильный творец был оштрафован.

Звук косы должен возвышать душу человека.

Мы недооценили Зощенко.

У него был рассказ, как огорчились люди в запущенной квартире, когда в ней завели электрическое освещение.

Так огорчились, что вывинтили лампочки.

Пускай будет темно, но неукоризненно.

Мальчик Петя Ростов, почти играя, отдал казаку Лихачеву наточить саблю.

Уже рассветало.

Было небо над ним: «жик-жик, жик-жик» — свистала натачиваемая сабля.

Над вершинами деревьев быстро бежали облака, как бы открывая звезды.

Толстой любил звук натачиваемой косы, и он подарил мальчику свое ожидание музыки.

Заржали лошади. Музыка играла сильнее и сильнее.

Каждый инструмент был похож то на скрипки, то на трубы. Но лучше, чем труба, пели скрипки. Играли свое.

Мальчик сказал себе: играй, моя музыка,— и с разных сторон затрепетали звуки, стали сглаживаться, раздвигаться, сливаться.

Потом голоса мужчины и женщины росли в равномерном

торжественном усилении. Свистела сабля, и опять подрались и заржали лошади, не нарушая хора, а входя в него.

Только минуты дарит чтение таких строк. Только минуты сами мы слышим музыку времени.

Великие люди оформляют, закрепляют, ощущают эту музыку.

Пушкин описал, как входит в музыку вдохновение человека.

Минутами это слушал Маяковский. Потом ошибался, думал, что нужно рассказывать о полезном, а не делать полезное музыкой. Не поднимать небо и облака.

Шекспир умел колебать облака и превращать пьяного Фальстафа в человека, голос которого вливается в голос времени и очищает его.

Странная поэзия, странные звуки гитары, которая становится вдруг важной, торжественной, нашей.

Не надо даже сердиться на войну. Ведь Петя Ростов был убит только однажды, прослушав музыку вдохновения.

Не надо сердиться на людей, которые поют странные песни Высоцкого. Надо включить в эту музыку звук косы и сабли и ржанье лошадей.

Надо сказать людям — поэзия не суживает, а расширяет жизнь; и жизнь в быстром своем беге, своем напряжении сама очищает себя.

Так, на ныне не существующем пороге с именем Ненасытец, Днепр сжимал бурные волны, бегущие вокруг камней, сжимал так, что волны отрывались от них. Вода возвышалась над камнем, и сатира и страх очищается поэзией. И напряжением и вдохновением.

Не надо бояться холода форменного воротника, который прикасается к щекам.

Зощенко не был Гоголем, но он был великим писателем. Его восторженно принял Горький.

Памятник Зощенко поставили рабочие Сестрорецкого завода на дюне. Дюна эта возвышается над рекой Сестрой.

Памятник прост как книга.

Не надо заглушать звуки гитары, потому что эти звуки очищены ушами людей, которые слушают. Они негодуют над обычным, стремясь возвысить обычное. Они как листы Днепра, старого Днепра, воды которого перелистывают строгий порог.

Гоголь боялся, что не полюбят сатирика люди, слушавшие «Ревизора».

Перепад времени ощущает само Время.

Бальзак умер, окруженный долгами. Между тем все, что он предпринимал как деловой человек,— натурально. Он боролся за новый способ изделия бумаги — не из тряпья, а из древесины; он закупал земли на окраинах города, потому что они должны будут вздорожать. Они вздорожают. Бумага будет. И на бумаге напечатают собрание сочинений Бальзака. Но не сейчас. А сейчас он прячется от кредиторов.

Маркс говорил, что не те предприниматели разбогатели, которые давали деньги для изобретений, а те, которые покупали проданное как бы за ненадобностью предприятие. Что это — почти закон в истории изобретений.

Мир стареет в осуществленных изобретениях. Морально умирают уже созданные, работающие машины. Мир живет будущим. Живет надеждой, которая осуществляется в идее, если идея гениальна.

Эпическое изображение существует как бы вне психологии действующих мыслей.

Это нужно проследить до конца, потому что даже Анна Каренина не боится, она отгородилась. Так же отгораживается слабый Стива во время неприятностей с Долли. На фоне тогдашнего психологического романа, в том числе романа Достоевского, свобода человека от среды — он вне ее — и «самоотвечание» человека — привилегия Толстого, может быть соединяющая старую русскую литературу с народной литературой, с житиями святых.

Человек самоотвечает и самовиновен.

Поэтому Толстой хочет придать Наполеону положение человека, который что-то разыгрывает, который в действительности не имеет чувства к сыну, а только показывает, что оно есть. Положительный герой Толстого — самоотвечающий человек.

Отсюда разница между Наполеоном и Кутузовым, который любит выпить и любит женщин настолько, что спокойно нарушает в преддверии генеральной баталии законы гостеприимства.

Что это значит? Что человек более ответствен перед собой, чем обыкновенно показывает литература. Это соединяет Толстого с Пушкиным и отъединяет от Лермонтова и Достоевского.

Повторяю, такая самостийность героя в русской литературе есть у Пушкина и Толстого. Когда человек из ревности увозит свою жену, он не ссылается на среду, а обвиняет себя, потому что сам создал эту женщину.

Каренина изменяет сама, ее никто не заставляет этого делать.

Внутренняя самостоятельность — свойство Катюши Масловой. И даже в «Детстве» герой самобытен, имеет свои эмоции и принимает решения.

Толстой помнил себя с двух лет. Помнил, как его моют, и помнил теплый край деревянного корыта. Горе, когда его заставляют делать то, что делать ему не хочется. Горе оттого, что есть безжалостные люди, а он растет человеком, безжалостным к себе.

На среду так легко ссылаться.

Толстой не ссылается, а отвечает, поэтому Толстой как бы нагружен в своем имении, он отвечает за все: за эксплуатацию рабочих, за то, что он отец своих детей, и он переживает страшную трагедию, ему убежать некуда; его в лицо знает весь мир.

Толстой умирает на кровати, и сын начальника станции Астапово обводит углем на стене его тень. Вот самое точное изображение Толстого. Подобно его Кутузову после изгнания Наполеона из России, ему ничего не остается, как только умереть. И он умер.

Герои Библии — они не жалуются, они бандиты, предшественники бабелевского Бени Крика. Давид, изгнанный Саулом, шлялся со своей бандой по Иудее. Ему нужно было питаться, он потребовал провиант у одного богача. Тот не дал, но жена втихомолку исполнила это требование. Муж не узнал, но, когда Давид пришел к нему как бы с благодарностью, тот умер от страха.

Герои эпоса тоже мало жалуются.

М. М. Бахтин в своей книге о Рабле интересно разделяет явления.

Значительная литература о гротеске и, в частности, о карнавальном искусстве, вероятно, является суммой существующих вещей.

Но к этому есть замечание, что мир сам живет на противоречии.

Реки текут сверху вниз, лучи энергии пронизывают огромные пространства, изменяются породы.

И то, что Бахтин называет смеховой культурой, закрепляя этот термин за собой, как открытую вновь землю, существует не раньше и не позже других культур (видов). Определить эпоху маски как нечто карнавальное вряд ли верно, потому что мы знаем очень древние маски — культурные (географически говоря), комические и другие. Африканские маски — не пародия на что-либо, это искусство, искусство не смеховое.

Это то, что в 1914 году я называл «остранением».

Когда Бахтин очень подробно и, может быть, исчерпывающе говорит о Рабле, то он как бы не видит или мало видит, что прежние клерикальные средневековые представления вытесняются.

Бахтин замечает, что карнавальность Рабле создается в мире, в котором люди напрягаются и хотят менять степень своего напряжения, и как бы переходят в другой мир. Общество, в котором отроков бросают в огненную печь, сменяется, по крайней мере в Европе, миром, менее религиозным.

Однако мне кажется, что в искусстве два мира существуют одновременно.

Бахтин упоминает, что в трагедиях Шекспира всегда существуют шуты или люди, которые играют их роль. Они необходимы. Это было особым амплуа, и актеры, игравшие шутов, получали большее жалованье и имели право импровизировать на сцене, изменять тексты, вводить новые шутки.

Если взять такое знакомое всем, хотя бы по самоощущениям, зрелище, как цирковое представление, то мы увидим, что в нем смеховое, пародийное существует рядом со страшным — чересполосно: клоуны и дикие звери рядом.

Звери должны быть разномастными, как бы противоречащими один другому.

Эпохи сталкиваются не так, как седьмой класс гимназии с восьмым.

На Руси праздновался день пророка Даниила, который был не очень возвышен в Библии. Видимо, потому, что был евнухом. Во время праздника юноши были как бы участниками богослужения.

Потом они имели право выбежать на улицу и вести себя как участники карнавала, если говорить о нем как о всемирном явлении.

Им запрещалось лишь поджигать телеги с легковспыхивающими дровами и льном.

Они должны были бунтовать смирно.

Много читал о гротеске, о происхождении гротеска.

Всемирно стоял Рим, опираясь на всю тогдашнюю Землю.

Существовали гроты, которые часто вырывались под подъемами почвы, под деревьями, которые смягчали жару солнца. И там, в гротах, в норах, под корнями олив, деревьев почти бессмертных, смеялись, отдыхали и приказывали украсить стены.

Тогда украшали все, даже стены могил. Эти росписи едва ли не главная часть того, что осталось нам от этрусков.

Уходила, сменялась история, исчезали дворцы и народы, и украшенные стены стали казаться странными. Гротесковыми.

Так, по крайней мере, увидел я, не археолог, не историк, даже не путешественник, а просто человек, который умеет удивляться.

История ходит почти на четырех ногах, а не на двух.

Искусство держится на столкновениях и отрицаниях, которые являются началом познания.

Книга о Гаргантюа — пародия на книгу, которой жила тысячелетиями Европа и часть Азии. Рабле пародирует Христа. Поэтому дается его родословная, подвиги, пародирующие определенные места книг, называвшихся тогда священными.

М. М. Бахтина, человека с великой судьбой, с великими утверждениями, интересует Рабле. Но Рабле любит своих героев. Они воюют с Сорбонной. Они новые люди, пришедшие в мир с типографским станком, с печатью, знающие не только латынь, но и греческий язык.

Надо анализировать прошлое, сохранять его, оставлять, чтобы увидеть то, что создано человеком. Тобой.

И слово «праздник» в нашем языке говорит о праздности, и слова «праздник» и «праздность» уже в древнейших книгах противопоставлены дням труда.

Искусство, начиная с древних, основано на переплетении веток или нитей. Так Пенелопа днем ткала погребальное покрывало, а ночью его распускала, ожидая появления другого, еще не разгаданного дня.

Дон Кихот на какую-то четверть знает с самого начала, что не существуют те чудеса, о которых он прочел в книгах, он наслаждается преодолением сомнений.

Так наслаждались русские люди, которые после покорения Казани и Астрахани прошли через весь материк и дошли до Океана, неизвестного, неназванного. А для сомневающейся Испании Колумб по ошибке открыл другую землю. По его следам пришли люди, которые тоже удивлялись сначала первой высадке на новую землю, а потом и второму Океану.

Круглость мира, шарообразность Земли дорого досталась Земле.

В «Слове о полку Игореве» говорится как бы о холмах, которые, как кажется мне, сравниваются с боевыми шлемами.

Но от Чернигова и до моря нет холмов.

Просто Земля сама, круглотой своей, боком своим, показывает расстояния, удивляя человека.

В «Слове» говорится о рати русской:

Та рать легла на землю,
Птицы покрыли ее крыльями,
А звери подлизали кровь.

Я говорил эти слова над могилой Б. М. Эйхенбаума.

Так идет история, преодолевая кривизну Вселенной.

М. М. Бахтин, когда говорит о карнавальном искусстве, о значении этого народного искусства,— почти прав.

Только это народное искусство того времени, когда не было больших городов, не открыты были океаны и люди более тесно видели друг друга.

Бахтин прав, только он думает, что книги имеют одну сторону (страницы).

Наш современник, наш друг, старый друг, стихи которого еще недочитаны, недопоняты,— Владимир Маяковский сказал: «Вам ли понять, почему я спокойно душу на блюдце несу?»

Раскрытие существующего, имеющего право на существование,— трагично.

В жизни искусства есть великие сломы, которые мы привычно называем сменой школ. Система сламывается целиком, как будто отбрасывается старый опыт, традиция. Восстанавливается свежесть отношения частей.

Человек преодолевает страх, или ревность, или жадность, не уничтожая чувство.

Смена мировоззрений, смена реальных отношений подчиняет себе жестокость структур, переосмысливает их.

Как выглядят для автора его старые книги, спрошу я сам себя.

Они не исчезают.

Но их судьбы изменяются.

Книгу о теории прозы 1925 года, по существу 1920 года, надо бы дать как примечание к нынешней — более крупной.

Ведь все рождается маленьким, потом развивается.

«Искусство как прием» — ведь это как кубик Рубика, можно так, а можно и так.

Действительность же — это жизнь о жизни.

Сегодня плакал в уборной. Очень обидная вещь старость.

«Не надо; за два года вы сотворили подвиг».

Два года не в счет.

Два года стоят в очереди.

В счет то, что чувствуешь сейчас.

Я хватаюсь за оружие, так как вижу, что вызываю негодование; моим оружием являются цитаты *(Стендаль, Жизнь Метастазио)*.

Что-нибудь почитать на ночь, умоляю антилопами и лесными ланями.

Хотите посмотреть Мопассана?

Смотрел. Хуже стал.

Лескова?

Он уже не в моей жизни.

Итак, мы с вами закончили тему, начатую еще в «Энергии заблуждения», или, если хотите, эти события прояснили тему.

Есть инерция движения.
Есть инерция покоя.

Несчастен.
Ну что ж. Пусть будет так.
Здесь никто не был счастлив.

Данте создал как бы гигантские счеты, мимо которых проходит человек и смотрит, как растет его счет.

Поэзия вмешивает человека в жизнь, сталкивает с жизнью, заставляет спорить с жизнью.

Проза же — рассказ о происшествии, о новостях бесспорных, и в то же время она содержит в глубине своей споры и проверку себя.

В «Илиаде» герои меняются доспехами, причем называется их цена. Это неожиданное указание на разность ценностей. Обычно подарки не оценивают. Разнооцененность вещей как бы сохраняется.

«Одиссея» — не только рассказ о возвращении Одиссея на Итаку. Это книга о гибели героев Троянской войны.

Гомер детально описывает дом Одиссея. Он как бы ощупывает жизнь.

Жизнь вне́ искусства — вне жизни.

Сказки написаны в степях, в лесах, в горах, поэтому они разно выглядят.

Так называемые лисицы в китайских новеллах, они соблазняют студентов за неимением писателей, эти лисицы связаны с разрушенными домами — почти всегда.

Люди живут в разрушенных домах, им помогают лисицы.

В китайском фольклоре, за редким исключением, нет обратного хода.

Китайский подземный и наземный мир отличается тем, что они живут по одним и тем же законам.

Это не иной мир, а иное пространство.

Иной мир связан с нашим миром простыми норами; как мы понимаем, именно по ним гуляют кошки Бодлера.

Человек попал в ад.

Там он разбирает архив и пересматривает историю.

Вот это передвижение во времени заключено в интересе к иным характеристикам, к иному пространству.

Женщине дают письмо на тот свет. Она берет письмо, попадает на тот свет через дырку в апельсиновом дереве, и подземный мир плачет, читая письмо.

Карамзин говорил, что и крестьянки чувствовать умеют.

Здесь можно сказать — и демоны чувствовать умеют.

Можно сказать, что тот свет почти что сдает комнаты жильцам с этого света.

Противоречия омывают душу человека, очищают, прежде всего проясняют ее.

Двигаясь среди противоречий, человек познает сам себя, и остановка — это только толчок для нового пути.

Ритм движения, что то же — рифма, возникает при касании то одной, то другой стенок противоречий.

Следует повторить еще ряд обстоятельств.

Аристотель сказал: смысл должен быть понятен из действия, слова служат философии.

Пушкин говорит, что драматургия показывает человека в предположенных, то есть вымышленных, обстоятельствах.

Итак, наука о теории прозы раскрывает нам человека в разных предложенных обстоятельствах, и это освещается действием, то есть движением.

Толстой в своих ранних вещах путает Леву и Николеньку, придумал себе маменьку, придумывал планы на будущее, придумал себе детство и, наконец, придумал себе теорию прозы.

Невозможно рассказать, насколько это трудно, но Сервантес в ходе работы над романом «Дон Кихот» вел анализ собственного романа, и этот анализ он снова ввел в роман и уже успевал вывести оттуда нити для нового обдумывания; говорю о вещах гораздо более сложных, чем разница между первым и вторым томом.

Про Дон Кихота надо сказать: жил безумным, умер мудрым.

«Дон Кихот» рассказывает, какая должна быть женщина и как должен любить мужчина.

Люди думают, что «Дон Кихот» — это пародия, а «Дон Кихот» — это наибольшая добродетель.

Это возрождение.

Дон Кихот — Ахиллес Нового времени. Вот проповедь новой Европе.

Вот кто был союзником русских во время 1812 года.

Кутузов не достигает положения Дон Кихота, он платит женщинам.

Роман стал бессмертным не потому, что Дон Кихота били и смеялись.

Роман стал бессмертным потому, что Дон Кихот боролся.

Сервантес перечисляет героев Рима и героев Греции как людей своей веры. Его время было временем невероятного провала одной из самых ранних революций.

Сервантес как бы хотел создать революцию, а создал новую ересь — своего Дон Кихота.

И близость каторжника Достоевского и Дон Кихота в том, что он, Достоевский, написал второго «Дон Кихота» — это и не «Идиот», и не «Подросток», и не «Братья Карамазовы» — все.

Дон Кихот — это революционный интеллигент своего времени.

Полный знаний и желаний.

Но Сервантес не религиозен. Во всем его романе мы не найдем молящегося Дон Кихота.

Конечно, я попал в Санчо Пансы. Иду за этим рыцарем лет шестьдесят.

Когда Дон Кихоту дают, он ест.

Ведь и в Библии сказано:

Хочешь есть — ешь.

Хочешь спать — спи.

Одновременно Сервантес пишет как бы с завязанными глазами — он ощупывает стенку.

Не вносите в книгу литературу; шагреневая шкура, которая вам попалась, нужна для выверки восприятия.

Шекспира читать нельзя.

Чувствуешь себя блохой.

Что сейчас читал?

«Отелло» читал, «Цезаря и Клеопатру», читал «Короля Лира».

Думать о произведении и о постройке произведения только для того, чтобы думать об истинном построении.

Все это надо перемешать — вот тогда получится.

Сегодня стало известно, что человеку восемь миллионов лет; восемь миллионов лет мы мешаем жить обезьянам.

Мысль все время возвращается к первобытному рисунку, скрытому в подземных катакомбах.

Ведь там темно.

Жест, он же необходимость, тесно связан с рисунком, и в этом смысле темнота не помеха.

То, что А. Н. Строганов говорит про Пикассо, очень значительно [1].

Здесь есть связь: Пикассо и первобытный рисунок через необходимость жеста.

Люди так узко думают, что в результате вся эта работа еще не начата.

Между тем китайское искусство, и прежде всего китайская каллиграфия, имеет к этому прямое отношение.

Почерк как необходимость личности; и сам жест как присущее личности стремление.

Левое искусство Пикассо в первую очередь вывело элемент человековедения.

Поэтому он попал в литературу.

Так вот, когда Виктор Шкловский говорил, что содержания нет в искусстве, он был глупый.

Содержание скрыто в искусстве.

Именно поэтому мы веками и даже тысячелетиями разгадываем сюжет великого произведения.

Будь то «Илиада», или эпос о Гильгамеше, или «Чайка» Чехова.

Никак не могу привыкнуть, что мне девяносто лет. Кажется все время, что семьдесят. Вы заметили, я все время оговариваюсь, что мне семьдесят.

---

[1] Говорю про неопубликованную книгу А. Н. Строганова о Пикассо.

Семьдесят два, если говорить точно — по «гамбургскому счету».

Интересная штука возраст; вот этот кринолин тела, что одет на твою душу.

Уверен, что последние три-четыре года пишу как бы наново.

Писать ясно. Писать надо даже наивно.

Искусство отражает жизнь, но не зеркально.

Вместо слова «зеркало» здесь надо поставить другое слово.

Зеркало отражает момент. Но зеркало не может отразить движение, то есть переделку, метаморфозу кадра.

Повешенные на дереве каторжники, под которыми устроились Дон Кихот и Санчо Панса, почти что задевают за носы рыцаря и оруженосца.

И это очень напоминает «Ужасы войны», нарисованные Гойей.

«Мертвые души» начинаются с описания колеса и с описания брички.

Купец едет за товаром.

Само его величество капитализм входит в историю.

У Чехова тоже едут торговать, и это описание тоже начинается с описания брички.

Люди едут торговать, а за ними наблюдает светлый глаз мальчика.

И вот я, человек невеликий, потому что до этого не додумался сразу.

Чичиков похож на Наполеона — об этом говорят в городе.

Староверы испугались, между тем железная дорога привела людей в другие отношения друг с другом.

И вот почему Толстой придумал ходячую фразу: Наполеон — целовальник.

Кажется, что мы нащупали корень неприязни Толстого к Наполеону.

Наполеон овеществил и утвердил новые формы эксплуатации человека человеком.

Историческая миссия Наполеона в том, что эта миссия капитализма.

Вот почему его ниспровергает Толстой.

Вот почему Бетховен снял свое посвящение Наполеону.

Вот почему Стендаль изменил свое отношение к герою.

Китай — поле, занятое могилами, поле, отделенное от остального мира давно построенными стенами и широкими реками, текущими в океан.

Реки текут, исполняют великую роль — они как бы переплет величайших вечных культур.

История перечитывает сама себя. Без этого она непонятна.

Вот и я перелистываю историю, перечитываю ее, чтобы найти неведомых мне читателей, чтобы читать современность.

Но ведь и реки, рождающиеся в лесах, каждый день и каждое мгновение перечитывают сами себя и меняют жизнь своих берегов, изменяют даже облака, отражающиеся своим изменчивым ликом в их воде.

Новеллы Боккаччо и его и не его.

Они записаны, дописаны, поправлены, сопоставлены.

Понятие авторства в прозе, да еще в прозе на бытовом языке, на бытовом материале не было осознано.

Иногда новеллы приходят к автору в двух вариантах, в двух пересказах; он считает их самостоятельными и оба варианта доводит до самозамкнутости.

Первоначально итальянский фольклор был разговорный.

Итак, литература была словесна, то есть сначала она была словесностью. Ибо есть словесность и есть литература.

Если «Декамерон» жив и сейчас, то сегодняшняя жизнь «Декамерона» более узка, иначе настроена.

Следовательно, за это время читатель огрубел. Как бы одичал. Ведь сама тема проста и изменяться не может.

Окраска вещи совершенно изменилась. То, что могло дать материал комедийному актеру, становится материалом драмы.

То, что могло быть драмой, становится комедией.

Обыкновенно сюжет — это человек, сдвинутый с места.

Изменение жизни изменяет сюжет.

Путешествие — это изменение жизни.

Путешествие становится мотивировкой изменения героев.

Так начинается «Евгений Онегин». Наследство дяди сталкивает столичного жителя с провинцией.

Чичиков — ведь он купец. Как бы купец.

В сюжет необходимо входит описание способа передвижения, и поэтому начало «Мертвых душ» и «Степи» Чехова содержит описание брички.

Это относится и к путешествиям, которые обращены в пародии, например, путешествие Гулливера.

Для Данте его странствия по Аду являются доказательством истинности Священного писания.

Эта двоякость реальности внезапно напоминает нам о том, что в «Илиаде» люди вдруг перестали драться и стали жить как люди, делать друг другу подарки. И когда Приам, царь Трои и отец убитого Гектора, приходит к убийце сына Ахиллесу, то это необычайно. Но это в голосе времени, потому что боги сделали его невидимым.

Потом реально мыслящий автор поэмы три тысячи лет назад описывает мир: дается реальное, даже реалистическое описание того, как едят и как пьют. Там был огромный кусок прекрасного мяса.

Греки довольны — они едят, пьют, и вот это становится основанием жизни, которая целиком принимается.

Жизнь показана с двух сторон — с торжественно-бытовой и номинально-бытовой, а можно сказать так — со стороны богов и со стороны людей.

Тюрьмы, в которые попадают герои Диккенса, мало похожи на тюрьму Достоевского.

Но в то же время они знаменуют переход от новеллы к роману.

Романтичность «Декамерона» состоит в том, что есть десять человек, которые по-разному рассказывают, но рассказывают, двигаясь по брошенным местам.

Ибо все сдвинуто чумой. Чума служит здесь реалистической деталью — той, другой стороны сюжетной необходимости.

Говорю о сдвиге.

Велика роль восприятия и богов и людей в греческом эпосе.

Вот Гектор идет в бой у кораблей. Это не морская, это прибрежная битва, потому что корабли ахейцев вытащены на берег. Бросает Гектор камни, жгут, сражаются, падают стрелы, и Гомер говорит: на что это похоже? — на день, когда над Элладой падает снег и все бело. И только берег, где набегает волна на камни, остается вне снега.

Словно как снег, устремившись хлопьями, сыплется частый,
В зимнюю пору, когда громовержец Кронион восходит,
С неба снежит человекам, являя могущество стрел:
Ветры все успокоивши, сыплет он снег беспрерывный,
Гор высочайших главы, и утесов верхи покрывая,
И цветущие степи, и тучные пахарей нивы;
Сыплется снег на брега и пристани моря седого;
Волны его, набежав, поглощают; но все остальное
Он покрывает, коль свыше обрушится Зевсова вьюга:
Так от воинства к воинству частые камни летали...

(«Илиада», песнь XII)

То есть он сравнивает шум с тишиной.

Когда происходит сражение ахеян с троянцами, Гомер говорит:

Ровно они, как весы у жены, рукодельницы честной,
Если держа коромысло, и чаши заботно равняя,
Весит волну, чтобы детям промыслить хоть скудную плату:
Так равновесно стояла и брань и сражение воинств...

(«Илиада», песнь XII)

Вот этот переход из одного семантического порядка в другой, вот такое вышибание понятия из обычного делает Гомер, делает Достоевский, это умеет делать и Толстой.

Когда верующий человек Достоевский говорит устами черта «взвизгивание хора херувимов», отстаивая исторический рай, презираемый и обожаемый, то мир великого искусства — это сдвиг; сдвиг, а не отпечаток.

Так писал Пикассо.

Хорошо переводил грузинских поэтов Пастернак.

Почти вся культура изображает в переводах мифы. Значит, перевод из одного искусства в другое все же возможен.

Тысячелетия говорят в пользу этих переводов, потому что даже если они не похожи — они переосмысливаются. Я за переводы, только не с подстрочника.

Человечество многослойно.

Пруссаки очень горды, а пруссы — название литовского племени. Люди, называемые пруссаками, утверждали свое превосходство, называясь чужим именем. Человечество многоголосно.

Хлебников говорил: «О сад, сад, где железо напоминает братьям, что они не братья, и отделяет зверей от друзей». И говорил, что каждый зверь по-своему воплощает какую-то идею.

Перевод невозможен без понимания этой многослойности, и одновременно всечеловечность невозможна без перевода.

Бессмертие искусства, переводимость его из эпохи в эпоху поддерживает идею возможности перевода.

У великих писателей лежат черновики будущего, которых еще нельзя осуществить даже ему, писателю. Но черновики возникают неожиданно.

«Рваный стиль» Достоевского достигался большой работой. Его черновики — более литературно приглажены, чем чистовое. Он взъерошил свой стиль. Он как бы делал прикидки, он сверхгениальный человек.

Толстой сам говорил — вы знаете где — «повесьте меня».

Это странное желание закреплено молчаливым удушением Корделии.

Король превращает свой удел в свою собственность. Его изгоняют собственные дочери. Третья дочь, восстанавливая справедливость, приходит с тем мужчиной, которого она полюбила, и этот мужчина француз. Французская армия входит на землю Англии. Ее разбивают. Корделию вешают. Она, очевидно, изменница.

Но ее условная измена — перемещение цены поступка.

Любовь Корделии уже не преступление, цена поступка иная, и мы ищем эту тайну.

Тайну сюжета Корделии и ее отца — короля.

Отношения меняются, смещаются или обращаются в нечто иное.

В небольших герцогствах эпохи Возрождения меняется время, и время изменения создает свою раму. Раму трагедии.

Молодой поэт в «Чайке» строит на берегу тихого озера театр.

Пьеса его не доигрывается. Ее пародируют, ее осмеивают на сцене чеховской пьесы.

В той пьесе, которую создал Чехов, показав гамлетовское положение: драма происходит потому, что любимая уходит от человека, создателя нового искусства, к посредственному Тригорину.

Для Чехова это сюжет небольшого рассказа.

Юность Чехова и драмы Чехова построены на смещении и смешении смешного и трагичного.

Этого не понимали даже в великом театре Станиславского.

У Станиславского шла до Чехова пьеса, где по ходу действия в озере, в котором был потоплен колокол, квакали лягушки.

Лягушки остались не всеми понятые, и Станиславский использовал этих старых лягушек.

Лягушки квакали в озере «Чайки».

Произошел разговор.

Станиславский сказал, ведь правдиво, лягушки квакают потому, что есть вода.

Чехов возразил рассеянно, что неправда, есть поэзия, а поэзия говорит об умершем мире, все смерть, все замерзло.

И это было во второй раз освистано и осмеяно так, как смеются и свистят люди, не понимающие искусства.

Искусство основывается на смене всяких отношений, на открытии новых неравенств.

Система сламывается целиком, как будто отбрасывается.

Восстанавливается свежесть отношения частей.

Это и есть смена школ,— великие сломы в жизни искусства.

Алатиэль в «Декамероне» переживает приключенческий роман. Она не знает языка, попадает в разные ситуации, и мы читаем о театре жестов.

Так новелла становится пантомимой.

Прошло шестьсот лет после Данте, может быть семьсот лет, шестьсот лет после «Декамерона».

Скажем, прошло шестьсот лет. В этом году объявлено, что наш год — год женщины. Это означает, что во все остальные годы и, вероятно, тысячелетия женщинам было тесно.

Что правда.

Боккаччо это хорошо знал.

Человек, учившийся каноническим правилам, не занятый, бедный гость в высокопоставленных домах, незаконный сын своего времени — Боккаччо узаконивал новые правила искусства; его флорентийки XIV века подготовили речи героинь Шекспира XVII века и самоанализы мужчин.

В конце романа изменившая мужу женщина, не нашедшая среды, не нашедшая преобразованной жизни,— она как будто не там высадившаяся пассажирка. На странной станции Обираловка она видит странных людей, странные плакаты, видит, что жизнь уже стала грязным мороженым. А настоящая жизнь кажется поддельным водевилем.

Когда хотят потушить огонь, то по нему бьют палкой, довольно сильно.

Меня били всеми предметами, чтобы только потушить.

Благодарен тебе, мягкий теплый Сфинкс, который шептал мне хорошие слова, разувая меня, Сфинкс, который лежал на дороге моей жизни.

Могу рассказать твою жизнь с большей подробностью, с большей точностью, чем большинство своих книг.

Помню, как мы встретились. Было зеркало, в которое мы оба смотрели, ты была в сером, смотрели, не видя друг друга, но видели друг друга через это зеркало.

У Шекспира виноватые сперва виноваты, потом не виноваты.

Человек, защищенный предсказаниями, утоплен.

Вместе с тем, когда Макбет говорит, что на него идет лес, то он действительно идет на него.

Подтвержденная возможность для дерзания — она сама по себе является как бы развязкой.

У Чехова этого нет; Треплев застреливается — и что будет с женщиной, которая была чайкой? То есть драма упирается в ту же невозможность.

Античная новелла не упирается в такую невозможность, она как бы не наталкивается на стенку.

Гость Геркулес возвращает хозяину украденную смертью женщину.

Виновный оказывается невиновным, и Эдип наконец находит место отдыха, как бы остановку в пути.

У Шекспира, которого не любил Толстой, были еще более страшные вещи.

Виновные невиновны, а герой уезжает умирать.

Хочу сказать в очередной раз: роман кончается бегством от развязки; но ружья существуют, а Левин не может спастись, он запирает ружье, он боится застрелиться, прячет веревку, он боится повеситься, он одевает маску писателя и бежит, бежит от своих романов.

Жизнь Левина с Кити не есть спасение; хотя, по Толстому, все счастливые семьи счастливы одинаково, но такой семьи он так и не описал.

Велика роль двойственности восприятия.

Гомер знает, что Ахиллес неуязвим, одновременно он знает, что Ахиллес все равно погибнет. Об этом знает даже конь Ахиллеса, и тут торжество героя противоречит его судьбе.

Ахиллес идет на смерть — и он как бы рад смерти.

Я боюсь, когда женщины говорят друг с другом.

О чем они могут говорить?

Они говорят не исторические вещи, они говорят о черепах действительных вещей.

Что они хотят?

Земля, помещаемая между колен, что-то вроде зубной щетки, но ведь это серьезные вещи.

Так что же противопоставлял Гегель Дон Кихоту?

Надо повторить, что так поставленный вопрос неверен.

Есть Дон Кихот.

Донкихотство удел не Дон Кихота.

Есть Гамлет.

Гамлетизм удел не Гамлета.

Пропущу две соединяющие мысли.

Есть Христос, и есть Великий Инквизитор.

Движение пастуха за овцами, путь его, обязанный вырытым колодцам, что вы так хорошо рассказали[1], описывая

---

[1] А. Н. Строганов. «Изюбр».

страну Казахстан, Среднюю Азию, вот эти пространства, лежащие перед Китаем, между Китаем и нами,— там сами пространства изменяют нравственность.

Здесь существует сознание самой необходимости переселения народов.

Соприкасаются как бы разные равнодействующие — в точности так, как и татары ведь не могут войти в леса,— они двигаются реками, ручейками и протоками.

И это как лес и степь — они сложно соприкасаются друг с другом.

При взятии Казани, когда огромный город со своей культурой борется с нашествием, то татары говорят, и это сохранилось в фольклоре — выйдем в чистое поле, выпьем чашу своей судьбы до дна.

В китайской культуре есть элементы признания многоразличия культур, что связано с признанием многоразличия миров.

Иная и новая стадия познания.

Переселение народов и есть создание нового человека, и оно одновременно есть переселение культур.

В русском фольклоре есть баллада о рязаночке.

Рязаночка поет над малым ребенком:

«Ты по батюшке злой татарчонок,
Ты по матушке милый внучонок».

Ведь Сибирь населена не какими-то там татарами, а огромными разноплеменными народами; вот предлог для мысли.

Когда татары пришли на Русь, то уже тогда по холмам и в чистом поле стояли скуластые каменные бабы, а в курганах лежало скифское золото.

А скифы были в том числе воинами, дворцовой стражей при дворе итальянских королей.

Народы переселяются, как бы ходят друг другу в гости за солью и за спичками.

И если говорить о дальних временах, о народах, то это губы, которые еще не умели говорить друг с другом.

Марко Поло рассказывал про Крым, что там в каждом замке говорят на другом языке.

Есть хлеб.

Есть соль.

Есть зима, весна. Похищение женщин.

Вот вода, которая поднимается пластами — то, что называется кипит.

И для того чтобы закончить мысль, связать разноцветные нити, скажу, что войлок есть подобие сена, поэтому вполне последовательно азиатская бумага родилась рядом с войлоком.

Пергамент родился в других пространствах и в другой культуре обращения с животными, сопредельными человеку.

Бессмертная жизнь новелл и романов в разнообразии условий возникновения, в разных условиях пространств возникновения и времени их возникновения.

Достоевский сравнил храбрость Дон Кихота с храбростью русской революции. Книга «Дон Кихот» так велика, она отличалась от остальных книг времени.

От большинства книг — не только началом, но и концом, она отличалась своей походкой, отличалась возможностью для героя воскресать.

Смерть необходима для жизни. Она необходима для простора жизни.

Но, кроме того, мы очищаем время своим нетерпением. Мы ощущаем утомление обычным, потому что утомление слепит глаза.

Дон Кихот был закопан в могилу. Люди писали эпитафии ему и его коню.

Они оплакивали великую смерть, а надо было радоваться великой жизни.

Великая жизнь часто начинается с шутки, с пародии. И, может быть, миллионы лет тому назад наши предки в темных пещерах писали на стенах первые изображения, не только прославляющие то, что существует, но призывающие создавать нечто новое.

С травой, с землей, со зверями дальнего нового мира и с населением этого мира — люди, открывшие его, поступили с неосторожной невнимательностью.

Может быть, потому, что они не пародировали Новый Свет.

Сервантес разрешил своему герою умереть, а герой пересилил даже своего создателя. Он живет вечно. Весь роман — это история роста одного человека, рост понимания мира. Это история нового метода борьбы с непонятным или незнаемым, история отвергнутой борьбы с невежеством и глупостью.

Христофор Колумб наткнулся на берег Новой Земли, но самое замечательное в его подвиге то, что он всегда верил прежде всего сам в себя.

Вот прекрасный пример бессмертия удачи.

Сервантес научил людей обновляться так, как деревья и травы обновляют себя, отодвигая от себя достигнутое.

— Кто научил? — спрашивают меня.

— Сервантес.

— Сервантес или Колумб? Мы ведь только что о Колумбе говорили.

Пишите...

...Сервантес, Дон Кихот и Колумб — научили...

Точное пересказывание иногда бывает пародией.

Пересказывание чужого рассказа или стихотворения иногда является враждебной критикой, изображением возможности, оскорбительности существования такого восприятия.

Так пишут внутренние рецензии в издательстве.

Толстой отрицает творчество Шекспира. Делает это через точный рассказ о том, что пишет Шекспир, но подставляет слова одного времени, одного понимания предмета в другое время.

Но если показать пьесу Толстого на сцене и рассказать то, что он хотел сказать нашим современным языком, то получится такая же пародия, как и толстовское переложение Шекспира.

Описание в литературном произведении может быть прочитано и произвести впечатление только тогда, когда нам подсказал автор, для кого это сделано, кто смотрит.

Процитировать хороший текст очень часто значит скомпрометировать его. Описывая жизнь, мы непременно вкладываем в нее свое видение.

Можно сказать иначе.

Наше видение мира, вещи — и есть наше мировоззрение.

Это две картины, повешенные рядом.

Автопортрет в зеркале.

У Гоголя есть строки необыкновенной удачи.

Чичиков читает списки купленных мертвых душ, и он их начинает оценивать как живых людей с трагической судьбой.

Еще Белинский заметил, что такое описание как бы превышает возможности Чичикова.

Эта высокая линия, высокое звучание дойдет до конца, как бы заключится в себе, когда бричка с Чичиковым превращается в какой-то самолет, летающий еще с былинных времен.

Это высоко, как сумасшествие.

Полет напоминает бред героя «Записок сумасшедшего».

Героя осмеянного, осмеянного даже сторожами передней.

Весь кусок начинается словами: «Спасите меня, возьмите меня... Дайте мне тройку, быструю, как ветер...»

Великие вещи по-разному показывают человека.

Они похожи на гениальную скульптуру, на небывалый памятник, который можно смотреть с любой точки зрения.

Он всюду равно прекрасен.

Причем разноувиден.

Создается великий показ мира. Переосмысление мира.

Земной шар как будто перестает вращаться на той оси, которую мы не знаем, не видим, но которая существует.

Так как же сделан Дон Кихот? Он сделан в переделанном мире. В этом мире рыцарь заблудился.

Жажда увидеть невидимый день, преодолеть пустыню, овладеть рабами, защищать прекрасное — все это было сложным черновиком романа. Но Дон Кихот кроме всего ищет справедливость. Он разорен, он лишен даже лошади. У него случайный набор оружия. Он смешон так, как может быть смешон человек в наше время, если он вышел глубокой осенью на улицу в трусиках и меховой шапке.

Помню, как в начале революции в Кронштадте шел «Ревизор». Аудитория была довольна. Все смеялись.

К моему удивлению, моряки сразу полюбили Хлестакова и очень боялись, что его догонят после всех мошенничеств.

Для матросов с мятежных миноносцев и броненосцев Хлестаков был намного привлекательнее людей, дававших ему взятки.

Разновнимание — это дело искусства.

Для этого создаются характеры героев, речи героев, пейзажи.

И разнопостроения — это создание реальных противоречий, ведь если бы герои были просто плохими или хорошими, они были бы попросту неинтересны.

Снова скажу, в шекспировском театре больше всего платили шутам. Они имели право на импровизации. Они создавали

и досоздавали свои роли. Шут смеялся над королем — и это было в рамках времени.

Тогда возникала радость неожиданной оценки.

Так работал Олег Даль.

Перемещение заинтересованности и самооцениваемости того, что происходит,— великая сила.

Искусство справедливо.

Поэтому человек может смотреть на трагедию.

Искусство не только протирает стекла, которые открывают перед нами мир.

Искусство учит нас видеть и понимать мир, который так часто бывает обманут и окровавлен.

Хотел бы хоть раз в день, часа на три, стать трехлетним мальчиком.

Очень приятная публика.

Однажды в Одессе один прохожий толкнул Серафиму Густавовну. Я остановил этого человека. Он бросил на меня взгляд. Пришлось помериться взглядами.

Человек сказал: «Тоже мне, Эйзенштейн».

Он же не знал, что в это время я писал книгу об Эйзенштейне.

Я целую дверь твоей комнаты, не плачь.

Помню каждый твой шаг — каждое твое движенье.

Люди не понимают тебя, какая ты, какая ты хорошая.

Анна Каренина не могла броситься под поезд. Конец романа — это «мертвые души». Жизнь потеряла вкус. Она грязное мороженое.

Пришло время Чехова, которое не кончается. У него умирает единственный живой человек — поэт. Треплев. Любящий человек, отталкивающийся от декораций.

Другой писатель, Тригорин, находит любовь артистки, которая его не любит, но она боится отстать. Она на коленях грубо льстит человеку, которого тоже презирает.

Тоже грязное мороженое, взятое при ином свете.

Толстой уехал в никуда. Некуда было. Не было у него никакого материка. Ни Америки, ни Австралии. Он не мог уйти в избу, к нему приходили люди, которым еще хуже, чем ему. Ноев ковчег старой беллетристики тонул. Тонули чистые и нечистые. Тонули звери, исчезали леса. Пока что седела проза.

Темы и жанры идут не только из книг:

— так птицы прилетают из дальних краев в места своего рождения, вьют гнездо и выводят потомство;

— так писатель строит фабулу вокруг сюжета своих книг.

Ведь гнездо не мешает полету.

Потому в томе «Мертвых душ» есть осознанная высокая сатира и осознанный высокий пафос будущих подвигов, и это заставляет заканчивать сатирическую поэму мыслью о полете на родину — во Вселенную.

И тут путь к реализму сливает сомнения Поприщина, и пафос Гоголя, и мысли Чичикова над списком призрачных людей, что он скупает, и в то же время мы видим полет тачанок и быстрых танков будущих великих войн.

И если «Дон Кихот» родоначальник романа, то Санчо Панса один из первых реалистически мыслящих людей в искусстве, что и замечает его друг и хозяин — Рыцарь Печального Образа.

Реализм, о нем много знал Аристотель; он приехал в город из деревни на телеге: Аристотель говорил, что из деревень приезжают люди на телегах и поют фаллические песни.

Попутно отметим, что реализм как-то связан с пародией, по крайней мере в отдельные, скажем так, поворотные моменты.

Дед Станиславского взялся доставить мраморные колонны для Исаакиевского собора. По желобу, где катились ядра, по ним передвигали колонны. Так создавался прообраз будущего шарикоподшипника.

Искусство как прием, если говорить старыми словами, похоже на то, что делал дед Станиславского, но для чего этот прием?

Написал я это в свое время в книге «Как сделан «Дон Кихот» и в статье «Искусство как прием».

Но люди любят держаться за один раз понятое или услышанное.

Неизвестно, почему люди знают свое будущее.

Колумб, не имея карт, не умея их читать, читая другие карты, умел чувствовать ветер, Колумб, которому нужно было ехать налево в Китай, едет прямо.

Земля в то время иногда считалась шаром, но шаром сравнительно небольшим. Так что можно было ехать и налево и направо. Вокруг Африки налево, а направо — вокруг старой нашей земли.

Колумб поехал прямо.

Человеческий мозг очень странно построен. Он знает больше, чем знает. Человеческий мозг может думать как бы наобум. Может составлять запутанные решения.

Эйнштейн говорил: мышление совершается не словом, иначе человек, делающий открытия, не удивлялся бы так сильно.

Но вернемся к теме. К теории прозы.

Романы и повести создаются как бы без знания того, что создатель их знает.

Толстой-писатель во много раз умнее Толстого-графа, обладателя небольшого имения, человека, который проповедует непротивление и который одновременно слаб. Он на ошибочное сообщение о том, что в Столыпина опять стреляли, недовольно сказал: «Опять промахнулись...»

Искусство не знает, сколько оно знает, и, конечно, не знает судьбу Наполеона. Но оно, кроме всего, великодушно.

Пушкин писал: «Да будет омрачен позором Тот малодушный, кто в сей день Безумным возмутит укором Его развенчанную тень». Слово человека, защищающего тень Наполеона.

Гоголю изменил его медный меч. Поэтому он не дописал своей поэмы и сжег ее.

Люди Шекспира — живые люди умирающего мира. Временно умирающего. Они переходят к другим конфликтам у других героев.

Ни чужеземец-мавр, ни венецианский еврей, ни потерявший разум герой последней трагедии, они не помещаются в трагедии и одновременно не впускаются просто в сегодняшний день.

Корделия, дочь короля, королем проклятая.

Тайна, цена которой скрыта по сегодняшний день, пришла на сцену театра «Глобус». Слово «Глобус» в ту эпоху недавнего открытия формы Земли — это МИР, земной МИР.

Мир шел по прозаической линии ежедневного видения. Люди смотрели на героев Шекспира и аплодировали им, потому что они не понимали их.

Мир, который мало любит сам себя. А что он любит?

Он любит весенние поросли хлеба на зеленых полях, где прошла по тропинке женщина в длинном платье. Крестьянка. На зеленом лугу остался след — по росе.

Остались дороги в будущее.

Не будем говорить пройденными словами; будем говорить о том, что на этом глобусе много надуманного.

Мы не знаем Вселенной.

Я верю в превосходство нашей земной литературы над инопланетной, которая с нами не говорит потому, что время, одолеваемое лучом будущих книг, длиннее того времени, которое было и изменялось на Земле.

Так пишет писатель, литературный стаж которого сегодня больше семидесяти лет, и он никогда не может кончить.

Он просто пчела.

Хохлова живет рядом? Мне нужно к ней пойти, пойти и, не целуя ее, поцеловать ее стол за то, что такой человек живет.

Что она сделала в моей жизни? Она сделала много. Это большой человек.

Мы снимали Юкон, Северную Америку; Хохлова в картине «По закону»; и человек, который был там, на настоящем Юконе, на мой вопрос «похоже ли?» ответил: «Что значит похоже? Это Юкон».

И вот в другой, Южной Америке, при просмотре этой картины люди подрались — ползáла на ползáла — согласные и несогласные.

Ведь кусочки, которые ты пишешь, они соединяются мыслью, мыслью, которую ты выстраиваешь. Выстраиваешь собой.

Лаокоон по-своему может быть понят как автопортрет автора, борющегося с самим собой.

Вхождение «Тихого Дона» в литературу было трудным.

Рукопись долго лежала в стопе, в которой накапливаются новые неназванные имена.

Что является привычкой неопытных людей — вот этот переход от слова к крику.

Накопление значений крика — трудный момент в жизни обезьян, привыкших к своему дереву.

То, что писал Достоевский, его раскрытие жизни, его описания, реалистические описания невероятного, его единица измерения человека, а человек мерился масштабом Пророка и Наполеона,— все это было невероятно.

Так как же кончить произведение?

Как жить в старом мире?

Особенно трудно людям немолодого возраста или людям влюбленным.

Написал в свое время книгу «О теории прозы», сложив ее из многих статей.

Татьяна Ларина могла сказать Онегину: «Онегин, я тогда моложе, Я лучше, кажется, была».

А я возвращаюсь к старой теме, не помолодев, но и она, тема, не стала моложе.

Законы искусства — это законы внутренней нужды, необходимости человека. Необходимости смен напряжения.

Люди при помощи искусства построили мир, чтобы его познать. Они были великодушны. Они были почти равны, но они уже воевали и мешали бойцам спать, барабаня в недавно изобретенные барабаны. Они на гóре себе побеждали сон, но не победили смерть. Но они создали великодушие.

Искусство уплотняет жизнь. Не найдя непрерывности жизни, люди ищут слово, которое смогло бы оттолкнуть неотвратимое.

Искусству нужны уплотнения. Смысл. Нужен казус. Случай. Случай, выдающийся в смене обычного. Люди так надеются получить бессмертие.

Пока игра проиграна, но она не кончена.

Далеко еще до железа. Еще не обуздана лошадь. Еще ослы и кони — дикие звери. Еще верблюды не мешают своими шагами пустыне отдохнуть от песчаных бурь.

И вот появляется в искусстве слово — то, что называется завязкой. Сверхпутешествием. Неожиданность сперва удивительная. Сверхпутешествие, которое так неожиданно обставлено, что мы тысячелетия не замечаем неловкости построек завязки.

Уже зарегистрировано появление человека и дано ему имя Адам. Есть у него двое сыновей — Авель и Каин. И Каин был земледельцем. Мы его представляли преступником. Закоренелым преступником. А в Библии только сыны Каина создали крышу, оружие. Это жизнь Каина и блистательные подвиги его потомков потом были осмеяны Рабле.

Но мы не видим невидимое. Мир уже создан. Уже давно ходит солнце. На земле лежит первый убитый человек — Авель. И бог, уже огорченный человеком, на просторном небе говорит сверху: «Каин, где брат твой Авель?» А Каин отвечает: «Что же, я сторож своему брату?» Нет сторожей на этой голой земле, вернее не голой, а заросшей, но еще не знающей собственности.

Искусство видит завтрашний день, но говорит сегодняшними словами.

Мы открываем любую книгу и видим в ней прежде всего желание остановить внимание. Вырезать из обыкновенного необычайное. Но для этого необычайное должно быть показано обычным.

Книги имеют свою судьбу, как имеют свою судьбу поиски золота и нефти. Приходится ехать не туда, куда собрался ехать. Земля и даже вся земля — это уже ограничение для путешествия.

Литература имеет странное качество незаконных детей. Незаконных-прославленных.

Есть путешественники, которые открыли новые земли. Дома они были неудачниками. Люди, дважды собравшие деньги на отъезд, бродяги, необыкновенные удачники, которые убегали с Камчатки на остров Мадагаскар.

Правда, и там были неудачи.

Итак, беглецы с Камчатки попали на Мадагаскар.

Итак, искусство требует такой необыкновенности, которая в то же время была бы обыкновенной. Отсюда и происходят авантюрные романы, фантастические романы и даже не романы, а действительность — взлелеянные народным эпосом герои.

Да, существуют алмазы, и потом время гранит камень и создает новый кристалл — бриллиант. В нем много отражений, и луч света как бы бродит в прозе. И в сознании читателя.

История перемешивала свои государства; и молодому графу на Кавказе и в Севастополе удалось узнать другую Россию — бедную и непобедимую, как убедилась Англия; а мы скажем словами Диккенса: при столкновении английского быка с русским медведем победителей не было, а мертвых было много.

Лев Николаевич верил в свой земельный удел, видел новую Россию. Она проходила разоренная. То традиционно, то просто как добрый барин, то как писатель Толстой давал разоренным мужикам по пятаку у Дерева бедных.

Дерево это умерло. Оно стоит, превращенное в наземную редкость. Вероятно, наполненное бетоном, крепкое, проверенное, как хорошая статуя.

В романах Толстого нет победителей.

Глубже всех кончила жизнь Анна. Она воскреснет Катюшей Масловой. Уйдет от Нехлюдова, который продолжает Левина. Она уходит в далекий мир, как будто бы в другую историю.

Написал это потому, что понял, как человечество, переходя на новую фазу существования в искусстве, подводит

счета и строит новые здания. И вот это есть великая часть искусства.

Не верят, верят, жгут огни — писал Пастернак про войска данайцев, окруживших Трою, и прекрасные написал он еще строки...

А между тем родился эпос...

Человечество прощалось со своей историей, любовно прощалось. Заинтересованно. Перебирая новеллы своего времени, анекдоты, рассказы о странностях человеческого тела, которые пересиливают сегодняшние решения мозга.

Романы прокладывают окна в будущее через преграды и строгие законы.

Караванами проходят романы Толстого.

Пушкин, стихи Блока и горестные строки Маяковского проходят через великий город.

Проходит время и через наш прекрасный город, мимо великой короткой реки, несущей в Финский залив воду многое количество несчастливых тысяч лет.

Так идет литература, и я спросил когда-то на берегу той реки у Блока, почему в поэме «Двенадцать» герой — Христос.

Он ответил спокойно, почти рассеянно: «Потому что они пророки».

Недавно один, старый даже для меня, академик сказал, что не надо давать читателю знать, сколько тебе лет. Он должен быть от этой нагрузки свободен.

Но, к сожалению, тайна нужна. Тайна нужна не для сокрытия возраста, а нередко для сокрытия молодости.

Сетчатка нашего глаза — это уже часть мозга.

Мозг живет в реальности, которую сам для себя создает.

Мозг пользуется словом, он создает слова и посылает их куда угодно.

Он может даже создать полет продавца воздушных шаров.

По меньшей мере.

Очень часто новая литература притворяется детской литературой.

В Библии есть некоторые попытки отделить прозу от поэзии. «Песнь песней», есть это и в текстах о царе Давиде.

Рождение мальчика через ухо — пародия на непорочное зачатие.

Как Рабле не сожгли!

И у Мольера женщина говорит: «И правда, люди рождаются через ухо».

Не надо анализом заменять бег времени.

Не надо в анализ вводить здравый смысл, потому что здравый смысл — это только собрание предрассудков прошлого.

Искусство всегда уходит от самого себя, разрушает прошлое для того, чтобы вернуться к нему с новым пониманием.

Создание новых систем сюжета, сменяющих старые,— великая давняя задача.

Одновременно сюжет — это отвержение мнимых разгадок во имя истинных разгадок.

В письме к Луизе Коле 16 января 1852 года Флобер писал:

«Что кажется мне прекрасным, что я хотел бы сделать — это книгу ни о чем, книгу без внешней привязки, которая держалась бы сама собой, внутренней силой своего стиля, как земля, ничем не поддерживаемая, держится в воздухе,— книгу, которая почти не имела бы сюжета, или по меньшей мере, в которой сюжет, если возможно, был бы почти невидим».

Ответ на анкету

Однажды мне пришлось отвечать на анкету.

Приведу текст ответа целиком:

«Люди, спрашивающие автографы, торопятся и спрашивают автографы у всех.

Вряд ли Шекспир дорожил своими автографами.

Они были нужны для следующего шага.

Нужны были так, как в горах нужны ледяные мосты, подтаявшие, но еще дающие возможность достижения той, недосягаемой стороны.

Мне даже дали справку; там есть количество строк: видно, что от меня ждут короткого и внятного ответа.

Но если бы я мог ответить, да еще коротко, то после этого мне не нужно бы больше ничего писать.

Вопрос таков.

Чем отличается прозаический факт от поэтического?

Во-первых, возрастом. Первичный факт старше.

Во-вторых, родством: поэтический факт — это осознание первичного факта.

Он пронизывается нейтрино, какими-то частицами, не имеющими веса, почти не имеющими веса, но последние сведения таковы, что именно они составляют основу Вселенной.

Поэтический факт — уже обработанная первополученная случайность, иногда обработка даже первополученного факта как такового.

В большие морозы в лесу иногда раздаются как бы выстрелы — разрывается древесина, потому что соки дерева превращаются в лед.

Но это бывает и нужным.

Пушкин на дворцовых вечерах, там, где танцевала его жена-красавица, Пушкин на этих балах объедался мороженым.

Он — факт действительности.

Пушкин, который пишет, поэт, который бежит в широкошумные дубравы от ничтожества, возможно, недопонятой жизни,— убегает, оставляя мир непонятым.

Он факт поэзии.

В-третьих, поэтический факт, весьма скромно говоря, факт монтажа.

Он — краска, цвет.

Подчиненный вновь найденному рисунку. Написанный другими красками. Он — часть великой действительности. Он — факт.

Но в то же время — мазок.

Делакруа, который понял значение дополнительного цвета,— поэтический факт.

Годами работал Александр Иванов над своей картиной.

Он создал хорошую картину.

Но наброски, которые мы видим в музеях,— они преждевременны той картине, картине «Явление Христа народу». Они принадлежат к толпе будущего и к толпе, имеющей свою осознанную направленность. Это факт искусства.

Прошу меня извинить.

Мой ответ на вашу анкету — факт действительности.

Я прошу прощения.

Буду счастлив, если в моем ответе есть буквы, сочетание букв, которые делают этот ответ не только неточным, не только уклончивым, но в чем-то как бы поэтичным.

7 февраля 1981 г.»

Мысли в искусстве не одиночны.

Одиночество в искусстве так же грустно, как игра с мячиком против стога сена — сено пружинит, и мяч не отскакивает.

Мысли в искусстве женятся или выходят замуж.

Алексей Максимович, о котором можно пятьдесят лет после разлуки сказать, что он правильно со мной поссорился (много он от меня терпел: трудно житейское легкомыслие, умение удивляться через чужое окно), сам он много рассказывал и охотно говорил о чьих-нибудь будущих удачах.

Ведь я сам только буква в книге времени.

И я хочу, пытаюсь восстановить строку записи.

И не хочу, чтобы вас в припадке безумия охватило благоразумие.

Проза забивает нас параллелизмами, которые вроде идут параллельно, а в ощущении должны быть не параллельными, скажем — сложно-параллельными.

При сотворении книги надо создать неразбериху:

— ничего нет;

— свет есть.

Так построена Библия.

Реалистическое описание маленького адика.

Искупали. Дверь открыли. Простудили.

Ночью проснулся. Холодно.

Не академик, но привычной шапочки на голове нет.

На полу лежат обглоданные кости разных знакомых; куски отравленного мяса.

Кладбище без вентилятора.

Встал в кровати на четвереньки, копошусь, ищу свою шапочку; одеяло на мне как кожа на слоне, как на том рисунке Экзюпери — удав проглотил слона, собственноручный рисунок из «Маленького принца».

Теперь знаю, что обозначает этот рисунок: писатель в чреве удава ищет свою тему.

Мне говорят — не капризничай, шапка была под тобой.

Я говорю — это не каприз, это реалистическое описание маленького адика. А потом шапки же не было, говорю про голову.

И вот лежу, уничтожаю лекарства путем заглатывания. Зачем мерить температуру, когда и так ясно,— на улице солнце.

Первый снег. В приятной компании должен ехать в Матвеевское.

Предание говорит, что Чингисхан, придя на великое собрание и не найдя сразу гвоздя, на который можно было повесить лук, повесил лук на луч света.

Что оказывается в книге Бахтина о Рабле?

Отсутствие движения культуры. Все повторяется. Все приравнивается и лежит неожиданно сосредоточенными кучами.

Но для чего это сосредоточение?

Все похоже. Но что остается за карнавалом? Вне его? Какие элементы, вполне изменяющие явление, одинаковое, казалось бы, но происходящее в разных местах, не используются в этой книге?

Какая связь между карнавалом и нашими масленичными блинами?

Но вот карнавал Квазимодо на Нотр-Дам де Пари. Он не гримасничает. Он просто урод. Урод, обожающий красавицу.

И дальше идет смещение вещей. Почему этот горбатый урод имеет скелет с неразломанным позвонком?

У Гюго человек раскачивает колокол, сев на него верхом. Вот отличие западных колоколов от русских.

Все важно только тогда, когда есть сходство несхожего.

В русском карнавале принимали участие персонажи из Библии. Они выбегали из церкви, где сидели на почетных местах, а когда выбегали и становились клоунами, то могли поджечь бороду прохожему.

В сказке о дурачке примечательны слова матери: «Это бы слово, да не так бы молвил». Дурак при выносе тела сказал, что таскать вам не перетаскать, возить не перевозить. А урожай он прокомментировал так: «Канон да ладан».

То есть все психологически закрепленные поговорки оказываются помещенными не на своем месте.

Короли — наследники, которые перепутаны.

Девочки, которые умнее аббатов.

Искусство занимается человеком, который не на своем месте.

Оно занимается уплотнением и сдвигом. А не тем, что можно набрать и сравнить.

В опричной организации Грозного был карнавал.

И «всешутейший» собор Петра был карнавалом.

Так ли они похожи?

Мне кажется, что в карнавале Рабле важно то, что Гаргантюа имеет множество обильно карнавализированных предков, из которых каждый знаменит.

Оказывается, что Каин и его потомки настоящие изобретатели. Они изобретают не пародийные вещи, в отличие от предков Гаргантюа.

В Библии зафиксировано извечное историческое противоречие между кочевниками и земледельцами. Кочевники гоняли скот через чужие поля.

Мир только что сотворен. Но, надо повторить, бог уже спрашивает: «Каин, куда ты дел своего брата Авеля?» А тот отвечает: «Разве я сторож брату моему?»

При сотворении мира уже есть сторож. Земледелец, который огораживает свое поле. Положение почти пародийное.

Юрий Тынянов и Лидия Гинзбург точно осветили взаимоотношения Пушкина и того времени, которое его окружало. Мне досталось счастье узнать Тынянова, когда он сам еще не

знал, что он уже писатель и теоретик. Может быть, главное для наших современников то, что связь старого и нового — это не связь наследования.

Искусство как бы продолжает то, что уже было. Об этом очень четко говорил Маркс.

Время проходит. Искусство бессмертно. И это не фраза и не хвастовство человека, который считает себя не исследователем искусства, а работником искусства.

Искусство не только наследует. Оно предвидит и умеет превращать функцию того явления, которое кажется только повторением.

Ружье не повторяет лук. Колесо не повторяет седла, которым оседлывали коней в то время, когда круглым был только обрубок от ствола.

Бревна, по которым скатывали камни, как бы утончились, становясь чем-то плоским, то есть не имеющим старой тяжести.

Первые колеса выгибали. Выгиб древнейших колес можно увидеть в подвалах Эрмитажа. Еще не довершенное колесо кажется куском плетенки. Но плетенки, согнутой великаном. И если плетенке-циновке важна плотность, повторность плетения, то гибкий ствол, согнутый для того, чтобы концы его возвращали свою форму, воскрешает труд изгибания.

Колесо позволяло воину стать в двухколесную тележку и сражаться, сохраняя одновременно возможность спешиться, увеличило дальность стрелы, покинувшей тетиву.

Искусство соединяет, а не повторяет. И изменяет функции, прежде существовавшие.

Шалаш пригибал ветки, создавая защиту от солнца и дождя. Но согнутые стволы закреплялись при помощи тетивы. Это форма отдавала силу преодоления прямоты ствола — стреле.

Звенья искусства не повторяют друг друга, они спорят друг с другом. И несгибаемость перекрытия здания вдруг обращается в свод, в котором несгибаемые и несогнутые камни соединены трением и создают новое преодоление тяжести.

Может быть, проза моложе поэзии, исток которой повторение звука — рева обезьяны, которая совсем не хочет слезать с дерева на пыльную высокотравную землю.

Птицы и змеи не усложняют звук пения или восклицания. Для того, чтобы понять что-нибудь, надо понять противоречия времени.

День и ночь. Мужчина и женщина.

В битвах и отрицаниях первичных орд заложены корни человеческого общения и взаимодействия разнопонимаемых, но могущих быть сдвинутыми друг к другу явлений.

В первых огневых машинах воду подымали вверх. Но движение воды не умели возвращать. Воду лили на лопасти колеса. И это было превращение как бы круглого опять в прямое, то есть вращаемого в прямолинейное.

Колесо, а прежде всего лук и после него арка — все это явления монтажа.

Умение расчленять и соединять впечатления, отрывки знания в новое движение — вот основа культуры.

Монтаж умеет разъединять слитное изображение, закрепленное на пленке. Монтаж берет движение в моментах его совершения. Он дает разглядывание единого мира.

Но для этого надо закрепить места, из которых исходит данное слитное изображение.

Кино разделяет время и место. И создает новое — познанную действительность. Кино все может сделать. Только нельзя играть возможностями кино.

Лестница в картине «Броненосец «Потемкин» разделяет толпу, позволяет рассмотреть по-разному движущихся людей.

Монтаж превращает разрозненные явления в сознание, давая осознание случайных возможностей.

В очень далекие времена предсказания записывались на листах, запирались в пещерах.

Потом открывали двери — летом. Ветер перемещал листья и предсказания.

Наш киномонтаж возвращает то, что раньше изумляло человека только как неожиданность.

Попытаемся бегло просмотреть законы несходства.

Несходство ощущения.

Несходства требовала изменяющаяся жизнь.

Искусство нагоняет или предупреждает изменяющуюся жизнь, идя по ступеням несходства.

Мы неясно представляем себе последовательность фактов в искусстве, их временну́ю смену. У человека есть свой поток

сознания. Он как бы перебрасывает, перебирает карточки ощущений, отложившихся в его мозгу.

К. Маркс. Введение.
(из экономических рукописей 1857—1858 годов)
Том 12, с. 736—738.

«...6) *Неодинаковое отношение развития материального производства, например, к художественному производству.* Вообще понятие прогресса не следует брать в обычной абстракции. В вопросах современного искусства и т. д. эта диспропорция еще не так важна и не так трудна для понимания, как в сфере самих практических социальных отношений...

Но собственно трудный вопрос, который надлежит здесь разобрать, заключается в следующем: каким образом производственные отношения, как правовые отношения, вступают в неравное развитие...

...Возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще «Илиада» наряду с печатным станком и тем более с типографской машиной. И разве не исчезают неизбежно сказания, песни и музы, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии, с появлением печатного станка?

Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недосягаемым образцом».

Написал сценарий, который кончался так.

Дульсинея Тобосская — это неизвестность.

Герцогиня спрашивает, существует она или нет. Дон Кихот отвечает, что это тайна поэта.

И когда его уговаривают поехать опять играть, он отказывается. И отвечает: «Я не Дон Кихот, а Алонзо Добрый».

В одной из сцен Дон Кихот говорит герцогу, зачем так хорошо одеваются на охоте. Тот отвечает, что охота — это полувойна, поэтому мы сражаемся в полукафтанчиках.

Он приглашает Дон Кихота на охоту. На вепря.

Компания из герцога, герцогини, придворных, Дон Кихота и Санчо. Голоса загонщиков. Они выгоняют вепря.

Вепрь идет по своей давно абонированной тропе. Видно только, как дрожит трава, скрывающая его.

Прямо перед Доп Кихотом появляются клыки вепря. Герцогиня бросается на него с легким дротиком. Герцог притворяется, что хочет спасти ее.

А Дон Кихот убивает вепря медным мечом, причем, откуда взялся он у него,— неизвестно.

Почему это интересно? Потому что этот медный меч игровой. Потому что это оружие фигурирует па театрализованном представлении под названием «Мы охотимся».

И Сервантес дает герою подвиг. Тот разрубает голову вепря и дарит герцогине ухо. Так полагается на этом спектакле.

Есть гравюра. Дон Кихот опирается на громадный медный меч.

Как герои Гомера. Но у тех мечи были короче. Сервантес мог этого не знать. Меч Дон Кихота не похож на палаческий. Медный меч самый негодный из мечей, ведь его нельзя наточить.

Сразу после охоты на вепря портятся отношения с герцогом. Потому что не полагается, чтобы герцогинь спасали сумасшедшие гости. Герцог спускает его с лестницы.

Причем Дон Кихот и герцог столкнулись в отношениях, которые от них самих не зависят.

Дон Кихот сделан на многократном опровержении сущности этого человека. На многократном его изменении.

Дон Кихот сделан так, как делают раз в 400 лет. Опровержением сущности. Того, что могло бы существовать, и того, что существовало на самом деле в то время. Он сделан созданием нового искусства, новых людей, нового времени.

Пишут люди книги, создают черновики, создают книги, а потом разговаривают с ними, как с другом, который тебе изменил. В конце книги, своего большого романа «Ярмарка тщеславия», Теккерей пишет:

«Кто из нас в этом мире пользуется счастьем? Кто достигает желаемого, или же, достигнув искомое, оказывается вполне удовлетворенным?

Тем не менее, однако, дети мои, закроем наш балаганчик и припрячем наши куколки, ибо представление окончено».

Вот самые грустные слова об окончании книги.

Китайцы говорят: если следы армии на дорогах содержат перекрещивающиеся следы колес, значит, армия разбита.

Но на появлении книг следы перекрещиваются.

И все-таки думаю, что критик должен быть художником или восторженным читателем, но таким, который умеет плавать, и он должен быть птицей, которая летает в воздухе изменением поворота крыла, машет крыльями. Он понимает произведение, и оно его несет. Он пользуется столкновением ветров, а погода — дождь, жара, буря, гроза — для него тоже непонятная попытка создать равновесие.

То, что рассказывают про Мэри Хемингуэй, звучит очень правдоподобно. Давно подозревал, что с ней дело нечисто.

Также думаю, что слова «ich sterbe» в действительности звучали иначе — «стерва».

В жизни обижают людей.

Литература пересуживает суд. Литература амнистирует.

Она представляет будущие нормы нравственности.

И этот процесс начинается очень рано.

С Гераклита?

Еще раньше.

С начала первых записей. Мастер строит дворец для сохранения денег.

Для себя он делает туда тайную нору.

Получается так, что этот человек попадается.

Его казнят и следят, кто придет плакать над трупом.

Жена едет к нему с кувшином молока.

Разливает молоко.

Плачет.

Ясно. Она плачет над мужем, но со стороны можно думать, что она плачет над молоком.

И хитрость, которая покрывает преступление, автор находится на ее стороне.

Даже наш Робинзон, он все время молится, ведь он убежал из дома, несмотря на отцовское запрещение.

Поэтому и говорю, литература амнистирует людей, которые совершили какое-то преступление.

Человек унижен при разделе наследства.

Он хочет убежать из Лондона.

Колокол звонит, раздается голос: ты будешь трижды лорд, мэром Лондона.

Героя спасает кот в сапогах.

Мы должны знать следы сохраненных в литературе сцеплений.

Сцеплений обстоятельств, которые приводят нас к Шекспиру, человеку, который не переделывал сюжеты, а разламывал их, чтобы исследовать поступок человека.

История мудрого принца Гамлета.

Суд совершается по будущим законам нравственности.

Вместе с принцем судят могильщики.

Могильщики, о которых так точно знал Маяковский, ибо он тоже знал об Океане.

И я увидел на блюде студня косые скулы океана.

Мать секла меня, потом устраивала выставку рубцов на устрашение остального потомства.

Помню волчонка, что сидел под столом, смотрел на отстраненные от него — шагающие уверенные башмаки.

А я еще и сейчас ревную ее к старшему брату, которому иначе говорили, с другими интонациями, иначе подавали еду.

Все его способности кончились с окончанием гимназии.

Толстой не мог уйти от самого себя.

Человечество тоже не может уйти от самого себя и в наше время, и тысячу лет тому назад, и четыре тысячи лет. Оно живет воспоминаниями, мифами, переживаниями, перебором звеньев жизни.

Толстой, вероятно, был счастлив, когда он умирал на станции железной дороги. Уйти было некуда. Весь мир его знал, и он не мог бежать, как цари убегали от царства. Толстой не мог вмешаться в толпу.

Смерть помогла ему. Сняла вину перед женой. Жена заглядывала к нему в окно. Он, вероятно, читал ее слова, видя знакомые губы, что-то говорящие. Ответа не было, и дороги нет.

Человечество уходит от прошлого, пересмотрев его.

Заново смонтировав куски снятой пленки, даже обновив некоторые эпизоды. Как бы сняв дубли с подвигов.

Я не был прав, когда отделял течение жизни от течения искусства, они связаны разочарованиями, славой и зовом к подвигу.

Нужно соединить, хотя бы для себя, слова одной резолюции и слова Пушкина, даты и цифры календаря истории, чтобы увидеть мысли и положение великого человека.

Резолюция Николая I
1826 год.

«Я считаю, что цель г. Пушкина была бы выполнена, если б с нужным очищением переделал комедию свою в историческую повесть или роман наподобие Вальтер Скотта».

В. А. Жуковскому
17 августа 1825 года
Михайловское

Кстати об элегиях, трагедия моя идет, и думаю к зиме ее кончить; вследствие чего, читаю только Карамзина... Какая жизнь!

...Одна просьба, моя прелесть: нельзя ли мне доставить или жизнь *Железного колпака* или житие какого-нибудь *юродивого.* Я напрасно искал Василия Блаженного в Четьих Минеях — а мне бы очень нужно.

13 и 15 сентября 1825 года
П. А. Вяземскому
Михайловское

Благодарю от души Карамзина за Железный колпак, что он мне присылает; в замену отошлю ему по почте свой цветной (красный.— *В. Ш.),* который полно мне таскать. В самом деле не пойти ли мне в юродивые, авось буду блаженнее! Сегодня кончил я 2-ую часть моей трагедии...

Письмо П. А. Вяземскому
7 ноября 1825 года
Михайловское

Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — навряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!

П. А. Плетневу
4—6 декабря 1825 года
Михайловское

Кстати, Борька (Федоров.— *В. Ш.)* также вывел юродивого в своем романе. И он байроничает, описывает самого

себя! — Мой юродивый, впрочем, гораздо милее Борьки — увидишь. Вот тебе письмо к двум еще юродивым...

...Воейков...

...Кюхельбекер...

БОРИС ГОДУНОВ

Площадь перед собором в Москве.

(...Юродивый в железной шапке, обвешанный веригами, окруженный мальчишками.)

. . .

Царь

Подать ему милостыню. О чем он плачет?

Юродивый

Николку маленькие дети обижают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича.

Бояре

Поди прочь, дурак! схватите дурака!

Царь

Оставьте его. Молись за меня, бедный Николка.

(Уходит.)

Юродивый *(ему вслед)*

Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода — богородица не велит.

Письмо Дельвигу
Начало февраля 1826 г.

...Не будем ни суеверны, ни односторонни — как французские трагики; но взглянем на трагедию (декабристов — *В. Ш.)* взглядом Шекспира.

В свое время в не очень удачной книге «Встречи» я привел слова Суворова; их надо повторить вновь:

«Я, как Цезарь, не делаю никогда планов частных; гляжу

на предметы только в целом; вихрь случая всегда переменяет наши заранее обдуманные планы».

Литература идет то впереди жизни, то по следам жизни. Но подводит она человека, как поводырь, ориентируясь на дальние встречи.

Литература не отражает жизнь. Или, как говорят, отражает, но не зеркально. Литература отражает борьбу с жизнью. И в нее приходят люди так, как в цирк, посмотреть, кто кого победит.

В какой раз скажу, что Колумб искал дорогу в неизвестность, а нашел неизвестную землю. Но он и туда и обратно в своей экспедиции шел с попутными ветрами. Он знал о том, что направление ветров меняется. Он знал как будто будущее.

Наткнулись они на неизвестное. И он потребовал от матросов, с угрозами казни, что они будут показывать, что действительно побывали у берегов Индии.

Искусство стремится подчинить себе жизнь. Насилует жизнь сказкой.

Нашли люди чужую землю с чужой культурой, которую не успели разглядеть до того, как ее уничтожили. Они нашли золото, а золото вызвало дороговизну в Испании и согнало Дон Кихота и Санчо Пансу с их местожительства. Они поехали искать выгоду чудес.

Открытие Америки, как ты, читатель, хорошо знаешь, было большой деловой неудачей. Но оно показало всю бездонность мира.

Дальние острова входили в сознание так, как в наше сознание робко входят фантастические романы о путешествиях на другие планеты. И Санчо Панса, бедный земледелец, владелец одного осла, и то даренного, поехал в сказку. В рыцарские подвиги, которые были уже осуществлены его земляками. И люди, с которыми встречался Дон Кихот, были тесно связаны с Америкой. Одни из них побывали там и, заработав деньги, возвращались домой. Вот история истории.

То есть искусство делается так, что оно и предвещает и запаздывает.

Если начать анализировать черновики рукописей Толстого, то эта интересная и нужная работа окажется бесконечной.

Быть может, легче и для человека, который этим занимается, и для писателя описать самый процесс творчества.

В описании косьбы, где падает трава, где падают листы, как срезанная трава, дать характеристику каждого вида травы, что падает под ударом косы, ввести сюда звук косьбы, который преследовал Толстого, и, наконец, надо ввести человека — Льва Николаевича.

Толстой с 1851 по 1857 год чувствовал себя неудачником, чувствовал точно и как будто радостно даже.

У него были уже четкие представления о том, что он может многое сделать, и должен много сделать, и хочет многое сделать, хочет славы.

Он начертил себе схему будущей жизни, и вот во имя этой схемы он бросается из стороны в сторону.

Стихотворение иногда даже становится постройкой, созданной для разрушения, для изменения способа стихотворной жизни.

Так, во время сражения, как и при начале замысла, оказывается, что время сменяется; так трупы и следы орудий самые правдивые следы создания. Шаги сражения, изменения плана затруднены, а разметка ударения или долгот слов — это то, что остается неизменным. Оно не столько дает анализ того, что произошло, сколько говорит, когда это произошло, с кем произошло.

С ужасом, стараясь не оглядываться, стараясь не вспоминать, прошла отступающая французская армия через поля и речки, через те места, в которых лучилось Бородино.

Характер зелени, пестрота травы невнятно говорят о попытке остановить движение, переосмыслить его. Но время, то время, организация которого и есть цель поэзии и средство раскрыть его, оно остается непонятым, непонятым и даже затрудняющим понимание.

Теория прозы кажется каталогом большой библиотеки. Библиотека исчезла, но надо знать, как стояли шкафы и как были расположены полки.

Мы, несколько человек, связанные словом «ОПОЯЗ», хотели создать или начать работу по созданию,— создать понимание развалин — чего?.. Материал этих развалин. Связи построек. Что они дают? Для чего они были созданы, кто в них скрывался от дождя или солнца, или неприятеля.

Так и теория поэзии шагает рядом с человечеством тысячелетия. И в то же время, как мне кажется, она прежде всего исследует свои шаги — следы.

Ритм — это движение. Стихотворение — это дорога, по которой тысячу раз пройдены попытки понять, в каком же месте произойдет событие.

Так перед боем обследуют местность. Смотрят, есть ли на этой местности глубокие овраги, или пересекающиеся дороги, или холмы, или реки.

Потом, при разборе сражения, объяснится, как повлияла местность, сегодняшний день, сегодняшнее решение на данное стихотворение.

Но самое главное в ритме — время, которое как-то организуется новыми словами.

Посмотрим стихи Пушкина —

> Лесов таинственная сень
> С печальным шумом обнажалась...

Слышен даже шорох опадающей листвы.

Приведу другие стихи:

> Мальчишек радостный народ
> Коньками звучно режет лед;
> На красных лапках гусь тяжелый,
> Задумав плыть по лону вод,
> Ступает бережно на лед...
> Скользит и падает...

Таких примеров можно привести столько, сколько стихов у Пушкина.

Что происходит?

Происходит запись, запись ощущаемой картины.

Что это значит для нас с вами?

Посмотрите: говорят о мышлении образами.

Теперь ясно,— определяют приблизительное.

В действительности речь идет о записи ощущений, о записи ощущаемой картины, и вот так у нас с вами рождается понятие «изобразительная проза», хотя опять же в действительности здесь подвал, а мы пытаемся определиться словами.

Соединение не слов, а явлений — невозможности и необходимости (как многократности попыток обойти препятствие) — это и есть завязка.

За шестьдесят лет много думал, мало забывал и не все понял. Цель художественного произведения мной исключалась. Между тем искусство, начиная даже с крика кошки на крыше, оно имеет цель. Поэтому появляется — как?

Нельзя понять Пушкина, не зная, для чего он жил. Чего он хотел? Чего добивался?

Нельзя понять Толстого или Достоевского без осязания времени. Без попытки понять предметы узнавания, исследования. Нельзя, как мне кажется, или не нужно, или затруднительно читать Достоевского, забывая о событиях, о предмете их спора. Как нельзя забывать даже жужжания фонарей, которые пытались что-то осветить, или если взять безмолвие старых фонарей, то нельзя не понимать их цели.

Толстой переосмысливает даже шумы концов улиц, на которых он живет. Видит деревья, ямы для добывания угля и видит сменяющиеся поколения.

Изобретатели вымышляют свое изобретение. Полководцы вымышляют место сражения. Вымышленность — это не ложь, а правда, найденная при помощи великого прозаического искусства.

Вымышленные мысли Толстого обложили его осадой. Они держали охрану в Ясной Поляне. Тут дело не в ритме. Дело не в рифмах. Дело в том, что жизнь раскрывается по-новому, или, как говорил Маяковский, жизнь встает в ином разрезе, и большое узнаешь через ерунду.

Великое вымышление лежит в центре сюжетов Шекспира и в центре сюжетов Толстого. И подготовлены они были у Толстого Пушкиным.

Пушкин — великий мыслитель, прорубающий просеки в лесу не для того, чтобы лес был сожжен или пошел на постройки, а для того, чтобы лес был увиден.

И наша история — она не только происходит. Она вымышляется летописцами, или, если хотите, осознается.

Искусство собирательно. Оно чувствует сдвиги в земной коре, как видят их сейчас на экранах сейсмических обсерваторий. Искусство как бы предчувствует землетрясения.

Аристотель в «Поэтике» говорил, что когда человек убивает врага, то это еще не трагедия. Трагедия тогда, когда борются близкие люди.

То есть трагедии происходят в тогдашней замкнутой семье, как сейчас они происходят в государствах, в странах, в классовых группировках, в столкновениях Запада с Востоком.

Аристотель говорил, что трагические события происходят в немногих, одних и тех же родах. Поэтому драматурги сталкиваются друг с другом в одних и тех же драматических семьях.

Трудно, даже во сне трудно, думать о любви. Об этом когда-то я писал.

Об этом писал Юрий Олеша, который хотел одного — быть в луче, том луче, который читает жизнь. Хотел быть концом этого лучика. Трудное дело.

В Библии говорится, и это вошло потом в романы, что нехорошо, взявшись за рукоятки плуга, смотреть, оглядываясь, много ли напахали другие. И люди часто не знают, сколько они сделали, и смотрят не вперед, на то, сколько еще надо сделать, а назад, на чужими плугами распаханные поля.

Толстого можно понять, только подходя к нему логически, так, как подходят к описанию большой экспедиции, отправляющейся в неизвестное место.

Лев Николаевич, еще не прославленный писатель, но уже родившийся писатель, обладатель глаз, которые знают, какое расстояние до той вот деревни, или до моря, или до горизонта, он ушел из своего дома без ясно понятых намерений.

И не убежал, и не в гости пошел,— он увидал коляску, кажется желтую, и долго стояла старая коляска в каретном сарае,— купить новую трудно, да и не надо.

Приехал на этой коляске брат, старший офицер, который служит в артиллерии на Кавказе. А на Кавказе большие горы. Хоть бы на горы посмотреть — как они льдисты и для чего они стоят, чем они гордятся, закрывают ли они веки или отписываются посланными во все стороны облаками.

Дома скучно... Охота приелась. Хотел поехать и стать дипломатом, поехать в Турцию и разговаривать с султаном. И трудно, и нужно, как говорил Кутузов. А брат вот уже уехал, стал просто солдатом, потом офицером, там, на Кавказе, где красивые люди, с которыми никак нельзя сговориться, хотя их и надо знать. За Кавказом, как и за Козловой засекой, лежит еще мир, лежат миры, совсем другие и совсем неизвестные.

А брат должен поехать домой на Кавказ, а дом у него возле Турции. Ехать туда интереснее, чем до Тулы, до Тулы ведь всего 11 верст.

И вот мальчик или юноша сел в коляску и думал почему-то взять с собой самовар, а о бумагах забыл. Документы забыл, где сказано, кто он такой, почему он граф Толстой, а не князь или просто дворянин...

А еще может быть и так, что документов этих попросту не было.

Юноша сел в коляску с большими колесами, в которую было запряжено не знаю уж сколько лошадей, скажем пара, и поехали.

Поплакали тетки: куда ты едешь... окончи университет, образумься, поступи на службу. Здесь же есть крестьяне, хозяйство. А потом ехать долго, и все вокруг чужое.

Прибежала, тяжело дыша, знакомая собака Булька, самая знакомая из всей охотничьей стаи. Она догнала тарантас за много верст. У нее были на шее осколки стекла. Она выбила стекло, чтобы догнать своего хозяина. Двери ей не открыли.

И вот поехали, поехали по-своему. Толстые все были люди странные.

Ехали. Купили лодку, потом посчитали деньги, их осталось много, и поплыли в Астрахань. Зачем ехать в Астрахань? Ведь надо ехать на Кавказ. А в Астрахани можно найти какую-нибудь коляску и добраться до Кавказа.

Среди гор видны складки льдов, и почему-то на крыше домов снег не тает. Все чаще и чаще, все ближе горы, спокойные,— как будто вот эту книжку ты наконец прочитаешь. Надо быть верным первому порыву сердца.

Ехали, ехали степями. Тарантас, две оси и четыре колеса, был стянут жердями, гибкими слегами. Ехали и как будто потерялись, а когда доехали до границы, то вот тут и оказалось, что забыли документы.

Добрались до полка, где служил брат.

Сели есть вместе и с большими, и со старыми.

Казалось, что все будет хорошо, надо ведь куда-нибудь девать человека, если уж он приехал.

И стал человек без документов, побывавший в университете, языки знавший, солдатом.

Выручил Горчаков.

Дальний родственник по бабке, командующий армией, он заменил документы своей подписью.

Так документы и появились.

А потом человек начал писать. Он собирался написать историю какого-то человека, убежавшего из своего дома с табором.

Это он прочитал у Пушкина. Только Алеко ведь убежал недалеко, в Молдавию.

Стал писать.

Хочу вместе с вами посмотреть, как пишутся книги и как непонятна жизнь; жизнь не только поэта, но и прозаика, а непонятна она потому, что знаем мы свою жизнь обрывками случайностей, как будто спали мы и что-то проспали, и вот теперь надо из этих обрывков создать жизнь, создать, чтобы посмотреть, а вдруг она тебе улыбнется.

Каждый раз, рассказывая про Душечку, знаю, что рассказываю про себя.

Трудно кончать книги, и большие и маленькие. Трудно это делать всем, и люди даже от этого заболевают.

Кончим весело.

Был бедный испанский дворянин, чистой крови, но без денег, со сборным оружием и великим, еще ему самому не известным талантом.

Сервантес писал неплохие, но совсем не великие книги и пьесы.

Шаг за шагом он подвигается к теме — человеку очень трудно, когда его не понимают.

Написал он новеллу про человека, который считал себя стеклянным, и когда его уронили, он сказал «дзинь» — и умер.

Потом он написал новеллу про сумасшедшего, которого очень любили потому, что им забавлялись.

Сервантес выздоровел, вернулся в свою деревню, был никому не нужен. Кому же нужен просто человек... Время шло, и решил человек написать небольшую пародийную новеллу о гидальго, который вообразил себя могучим рыцарем и пошел совершать подвиги.

Причина такая: начали писать очень много рыцарских романов и печатать их. Шли они без успеха.

Писал Сервантес и попал в капкан вдохновения. Он написал небольшой интересный рассказ о таком гидальго, описал его скудную жизнь и придумал для него подвиги: для начала тот продал кусочки своей земли, нанял соседа, не сговорившись о том, сколько ему будет платить, и назвал его оруженосцем, а в мире человек был просто Санчо Панса — земледелец.

Первая книга Толстого очень интересно собрана, именно так надо собирать. Но писать Толстому потом пришлось иначе.

Если взять волшебную для меня строку Пушкина «Знакомцы давние, плоды мечты моей», то возникает вопрос, что же главное для всех писателей?

Многократность начал или ощупывание мира, пробование в большом лесу кричать и слушать, как отвечает тебе эхо, и потом собирать все эти знаки в мозаику.

Многократность начал создания книги, как кажется мне, человеку долго живущему, и есть первое ощупывание жизни.

Книги пишутся приблизительно так, как люди живут. Пишутся с трудом, со многими ошибками. Причем эти ошибки — не ошибки. Они пробы.

Человек пробует мир вокруг себя, и он не знает, о чем надо писать, что же надо запомнить; человеку, которому, как показал Толстой в «Детстве», еще нет и десяти лет.

И его секут, у него есть отец, а мать умерла, ее он никогда не видел и не может создать себе легенду в помощь. Он представляет очень скучную комнату, в которой его чему-то учат, и он встречается с человеком по имени Карл Иванович.

Это немец, читающий какие-то книги, обрывки из кото-

рых у него остаются. Он любит нескольких мальчиков, которых воспитывает и любит не только как учеников, которых тебе прислал их отец, платящий тебе какие-то деньги.

Первое ощущение мальчика и первое ощущение, вероятно, писателя, что мир очень велик.

Его надо разделить и понять. То, что человек видит,— изумительно, изумления человек ищет, хотя изумление маленького барина Левы старым, обремененным веригами юродивым не укладывается даже в программу самого мальчика. Он бы себе преподавал иначе, а все люди вокруг него как бы только начали жить. И бабушка, она изумляет тем, что все к ней почтительны. И мать, которая умеет играть на рояле, и отец, какой-то многословный человек, который тоже — как книга, не имеющая не только закладок, но из которой еще и вырваны страницы, чтобы дети слишком рано не прочли те страницы, которые отцу уже надоели.

Отец знает только одно — их не нужно показывать детям, им нужно готовить какие-то рисунки. И мир состоит из многих неведомостей, и что с ними делать — неизвестно.

Старый портной на Потылихе рассказывал, что вот молодежь не умеет шить костюмы. А прежде всего надо посмотреть на человека, как он выглядит, потом понять, как он думает, потом сшить так, чтобы, надевши костюм, он был доволен собой. А ты его больше никогда не увидишь.

И это похоже на создание человека в книге; все равно, историческое ли это лицо или ты сам, человек со многими неудачами, с частыми заботами и с усталостью, которая не хочет уйти так, как уходят поезда, уходят потому, что им нужно возвращаться в какое-то свое «домой».

Толстой всю жизнь собирался научиться писать, причем он убежден был в себе, он ревновал тяжелой ревностью всю литературу, которую он прочел на многих языках, а книг ему присылали много, и хотел построить мир, который было бы приятно или хотя бы возможно понять. Хотел построить «Детство», «Отрочество» и «Юность»,— они построились.

А жизнь не выходила. Главное, что не выходило интереса к жизни. Интересны были мужики, потому что их было много и все они были разные, показывались и исчезали гости, которые что-то рассказывали и ошибались. Их можно бы-

ло перерассказать, перепридумать, и гораздо лучше придумать, чем они придумали сами себя.

Мы не знали трудностей своей жизни, кому мы будем отдавать отчет и как тебя, молодого или старого, будут спрашивать, когда ты подойдешь к тому месту, где интересно поговорить и как бы понять все, что ты делаешь и как-то понять, как и о чем пишет Николенька.

Иногда бывает, что книга или ответ жизни сам к тебе придет и поговорит с тобой, и ты удивишься, что знаешь; так и не понял, как же это вышло, как соотносятся разные вещи.

Вы читаете книгу, и прежде всего не перебрасывайте много страниц зараз, будьте умеренно заинтересованы.

Книга защищает, вернее защищена, как корешком или досками, своим возрастом. Ее нужно читать уверенно, умея.

На столе будет новая книга.

Есть одно музыкальное произведение, его играют при горящих свечах, и по мере развития темы уходит то один, то другой музыкант, а оставшиеся на своем месте со своим смычком остаются с ощущением смычка в руке, что пальцы через дерево на самом деле понимают строй.

Они уходят, их становится все меньше, а мелодия становится все яснее.

7. ЛЕГЕНДА О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ. НЕБО КОЛЕБЛЕТСЯ

Достоевский, бывший революционер, вспоминал, что когда его и его товарищей должны были расстрелять, то у них не было сомнений в своей правоте. Достоевский, крепкий человек, при допросах отвечающий необыкновенно точно и осторожно, он говорил, как докладчик, не отмежевываясь, а истолковывая мысли и слова.

Достоевского считают религиозным.

Что была религия и что такое церковь?

Основы церкви — догмы, из которых исходят при анализе текущих фактов, догма напоминает о вероучении.

Но когда Достоевский в «Сне смешного человека» говорит, что кто-то, взроптавший в гробу на бога, перенесен

был на звезду, то эта «изумрудная» звезда, населенная радостными людьми, кажется ему сначала местом исполнения веры.

Смешной человек рассказал радостным людям, что такое собственность, что такое «мои дети», но он ошибался.

Он развратил их.

А они были довольны непониманием и взяли не веру, а заразу обыденности.

Тогда он сказал им: «Распните меня».

Он дал им изображение креста.

По разным соображениям люди Евангелия знали, что нужно больному.

Иисус сказал бы: «Встань. Вера твоя спасла тебя».

Я не верю в теорию прототипов.

Думаю, что в мире души положены не прототипы, а существующие противопоставления: прото-противоречащие друг другу построения, а они могут быть и должны быть обоснованы анализом человеческих характеров.

В эпоху Достоевского страшным человеком был Победоносцев, про которого говорили: «Победоносцев при дворе, Бедоносцев ты в народе и Доносцев ты везде».

Этот Победоносцев был в дружеской переписке с Достоевским.

Друг и недруг Победоносцев. Повторю, что Победоносцев похож на Великого Инквизитора, на человека, который отнимает у людей сердце и свободу.

Но мы должны понимать, что никогда никто не стоит на месте.

Человек двигается толчками.

Секретарь Каткова Любимов говорил, что даже Победоносцев не сразу стал таким.

Достоевский, можно сказать, изучал Победоносцева.

Не будем обвинять великого писателя за то, что его привлекают противоречия.

Кажется, что противоречия — горький хлеб искусства. Достоевский по разным соображениям как будто почти дружил с Победоносцевым. Писал ему письма. А Доносцев этот совершил тщательный обыск в квартире Достоевского после смерти писателя.

Что такое Победоносцев?

Имя его для нас кажется темным, но он был как бы и ослепительно темным.

Он писал: «Есть человеческая натуральная сила инерции,

имеющая великое значение: сила эта, которую близорукие мыслители новой школы безразлично смешивают с невежеством и глупостью — безусловно необходима для благосостояния общества. В пренебрежении или забвении этой силы — вот в чем главный порок новейшего прогресса. Простой человек знает значение этой силы и хорошо чувствует, что, поддавшись логике и рассуждениям, он должен будет изменить все свое мировоззрение, поэтому он твердо хранит ее, не сдаваясь на логические аргументы. Она покоится не на знании, а на основном мотиве человеческих действий — непосредственном ощущении, чувстве, опыте. Самые драгоценные понятия, какие вмещает в себя ум человеческий, находятся в самой глубине поля и полумрака; около этих-то смутных идей, которые мы не в силах привести в связь между собой, вращаются ясные мысли, расширяются, развиваются, возвышаются. В политическом отношении эта сила бессознательных ощущений родит уважение к старым учреждениям, которые тем драгоценны, потому незаменимы, что не придуманы, а созданы жизнью, вышли из жизни прошедшей, из истории и освещены в народном мнении тем авторитетом, который дает история, одна только история».

Повторю, этот человек говорил, что Россию надо «подморозить».

Достоевский видел свет и мрак одновременно.

Достоевский всматривался в Победоносцева.

Победоносцев менялся на глазах Достоевского.

В одной вещи Достоевского сказано о «взвизгивающих в небе херувимах». Писатель объясняет, что «это дьявол говорит»,— про херувимов, не защищенных знанием.

Иван Карамазов рассказывает легенду о Великом Инквизиторе.

Кто такой Великий Инквизитор, какова его система?

Это снятие с человека ответственности за его нравственность, перенесение нравственности на волю церкви, в том числе и религии.

Его церковь говорит: слепая вера снимает ответственность с человека.

Церковь, которая сама для себя «непогрешима», выделяет человека, который несет эту непогрешимость с послушанием.

Иван Карамазов создает горькую и довольно обширную прозаическую поэму: «Легенда о Великом Инквизиторе».

Это величайшее изображение столкновения веры с религией, веры в знания человечества с религией.

Человечество само к себе добирается, создавая свои построения, они точно рассказываются Достоевским в одной из его последних вещей.

Что уже люди ни во что не верят, все время собирают конгрессы, бьют в колокола, боятся друг друга.

Достоевский не знает, каким будет мир, если не будет Великого Инквизитора.

Великий Инквизитор — это фашизм.

И в то же время — это Победоносцев.

Представитель официальной церкви, заявивший, повторяю, что Россию нужно подморозить.

Не спорить, а остановить ее.

Вера как неверие, и неверие как вера.

Вот что такое легенда о Великом Инквизиторе.

Великий Инквизитор связан с Победоносцевым.

Осип Миллер говорил, что Достоевский умер социалистом. Социализм его был очень серьезен.

Он понимал.

В Париже, говорил Достоевский, чем больше торжествует буржуазия, тем она боязливее. Она, дрожа, залезает под мантию Наполеона III, она боится социалистов.

Вернемся к рассказу о дьяволе, о черте, который летел к Ивану Карамазову через холод космоса.

Хвостатый черт говорит, что летел он во фраке.

— А вы представляете, какой холод,— произносит черт брезгливо.

В Сибири девка, которая издевается над парнем, предлагает ему «поцелуй-топор». Он целует топор — и губы не отделяются от металла. Я уже рассказывал эту историю.

Тогда Карамазов спросил:

— Ну, а что топор?

— Какой топор? — удивился черт.

— Топор, который летает.

Черт устанавливает точно, что если у топора есть достаточная начальная скорость, то он будет летать вокруг земли. В газетах будут писать о восходе топора в такое-то время.

Заход топора в такое-то время.

Достоевский описывает в этом мире спутники и летающие вокруг земли какие-то предметы.

Топор — это восстание.

Крестьянское восстание.

Придут мужики и принесут топоры.

Великий Инквизитор — Победоносцев.

Целое, говорил когда-то Аристотель, имеет начало, середину и конец.

Ньютон, познав понятие силы, был очень озабочен поисками завязки и развязки этого сюжета.

Ньютон, великий ум, искал развязку сюжета мироздания как в явлениях физического мира, так и в явлениях действительности и литературы.

Ньютон также понимал, что развязки не бывают без завязок, без начал явлений, без начала вещей.

И сегодня мы, люди, над головами которых небо вновь колеблется, приходим к Ньютону и говорим:

«Прости, Ньютон, мы смеялись над твоими поисками, но вот мы снова пришли к тебе,— что думал ты о развязках этого мира, что думал ты о силе и о начале ее; небо колеблется, и четыреста лет лишь так сгустили, свели противоречия мироздания, что скальпель анализа не в состоянии найти этот гордиев узел».

Жизнь человеческая одна.

Мир не плоский.

Пространство может быть изогнуто, но, снова скажу, я уже этого не понимаю.

Мы ползем к познанию мира.

Как гусеница: она ползет по листу, и она не знает, что листьев много, они разные, что они изогнуты и могут даже свернуться в трубочку.

Достоевский если не знал, то, конечно, предчувствовал,— небо колеблется — и тоже искал развязку.

Он не сочувствовал близкой революции, но внимательно приглядывался к людям революции.

Он знал, как труден каждый новый шаг в ледяных просторах космоса.

Достоевский и «Народная воля»

Лет сорок пять тому назад я обратил внимание на сообщение народовольца Михаила Фроленко. Он не забыл о том, что его товарищ Баранников жил в квартире Достоевского.

Естественно думать, что арест Баранникова, а не известие о наследстве, послужил причиной смертельной болезни великого писателя.

Последовавшие аресты в соседней квартире № 11 (номер квартиры Достоевского десять, хотя план расположения квартир до сих пор не разыскан), аресты и обыски в квартире 11, происходившие с 25 января 1881 года по 28 января, по день смерти Достоевского, и почасовое дежурство в этой квартире (засада) не могли остаться не замеченными Достоевским.

Разысканные сегодня документы следственного дела,— «искать» было нечего, все это время документы пролежали в архиве,— говорят о том, что вслед за арестом Баранникова, члена исполнительного комитета «Народной воли», на следующий день, 26 января, в понедельник, в квартире 11 был арестован другой член исполнительного комитета, Николай Колодкевич; 27 января в квартире был новый обыск, в комнате, занимаемой В. Ф. Григорьевой, которая подозревалась в сообщничестве с Баранниковым, а 28 января, в среду, в день смерти Достоевского, полиция нашла квартиру Колодкевича и 30 января здесь был арестован Николай Клеточников, «ангел-хранитель» «Народной воли».

Хозяйка квартиры № 11 Прибылова, которая сдавала комнаты квартиры разным жильцам, признала, что Клеточников приходил к Баранникову. Приходил к Баранникову и Александр Михайлов, руководитель «Народной воли».

Сегодня признается, что в подъезд дома на Кузнечном и в квартиру 11 могли входить практически все руководители «Народной воли», которые были в Петербурге в конце 1880-го — начале 1881 года.

Итак, рядом с квартирой Достоевского находилась не просто явочная квартира «Народной воли», а одно из мест, которое посещалось ее вождями.

И от Баранникова Достоевский мог узнать о готовящемся покушении 1 марта 1881 года; если не знал, то мог подозревать, а практически быть свидетелем грозных событий разгрома центра «Народной воли», организации, которая была подорвана, но не сломлена событиями января 1881 года и осуществила дело 1 марта 1881 года.

У Достоевского было ощущение непременности большой революции в России и о великих затруднениях ее запоздания.

Он писал, что рабочие свергнут буржуазию и сядут на ее место и они возьмут такую-то долю — прибавочную стоимость.

Он знал всю эту историю.

Религия Достоевского. Я думаю, что он не боялся, когда должен был умирать.

Его собирались расстреливать.

Жить оставалось две минуты, и он их разделил. Он решает одну минуту думать о прошлом, а вторую — об идеях социализма.

На храме вдали блестел крест.

Храм был построен после Турецкой войны.

Крест для него был не символом молитвы, а место, по которому он отмечает оставшееся ему время — по тени от солнца: как бы положение стрелок часов.

Дон Кихот и есть социализм.

Прототипов нет. Есть стекло правды.

Если они есть, то настолько перекристаллизуются в сознании, что образуется как бы другое существо.

И нужно искать не то, откуда что произошло, а каково строение, смена кристаллического строения.

Победоносцев говорил про царскую Россию, что она будет церковной, само государство станет церковной организацией. Одновременно Победоносцев, описывая роль социализма, говорит, там будут общие дети, говорит, что там нет человеческого.

Достоевский встречается с носителем фашистских, религиозных мыслей.

Религиозное строение мира.

Это есть у Блока.

Когда не будет собственности, потому что об этом позаботится государство, которое превратится в нечто как бы надгосударственное. Там не будет разговора о хлебе и даже о чуде. Вот эти вопросы, которые дьявол задает Иисусу, чтобы тот бросился со скалы, чтобы проверить тот ли он, на что Иисус отвечает библейской цитатой: «Не искушай господа твоего».

Дьявол призывает его создать хлеб из камня. Эти вопросы — центральные вопросы социализма.

Достоевский любит Колю Красоткина, мальчика, про которого он говорит, что русский школьник самоуверен, что если ему дать карту созвездий, то он ее вернет исправленной.

Вот этих любимых детей, что он создал, Достоевский опять сует в мясорубку, мнущий мясо прибор. Он их обрекает на революцию.

Великий Инквизитор сказал Христу: «Зачем ты пришел?»

Религия дело для немногих, религия создает для них страшный суд — ночь.

Страшный суд представляется как бы гибелью большинства.

А религия, и в частности католическая («католицизм», а не православие — это маска от цензуры), — это спасение большинства, ибо церковь принимает на себя ответственность за грехи людей — как бы за избыток добродетели у Христа и апостолов. Церковь как бы выплачивает из этой ссуды.

Великий Инквизитор — это спор между религией и революцией.

Вопрос о полноценном человечестве.

Все ли могут построить свободную жизнь.

Кому нужны подделки всего, даже Евангелия, хотя эта книга всемирно известна, но не прочитана.

Итак, вопрос о хлебе и вопрос о равноценности людей.

Великий Инквизитор допрашивает подсудимого, Иисуса Христа, так, как будто тот подготавливает народные волнения или участвует в них.

Великий Инквизитор, глубоко запрятанный дьявол, ненавистник, народа, мракобес, приказывает арестовать Христа и говорит ему, что он не нужен.

Христос целует его.

Он жалеет его.

Он и его вину понимает.

Вот что такое поцелуй Христа — для Иуды Победоносцева.

Я говорю, что время и пространство есть нечто реальное.

Время и пустота.

Смена времени — это смена коренных отношений.

Мир если даже и не растет, он изменяется.

Изменение мира, как ход часов, определяет время.

Вот почему искусство задерживает проявление изменений и смотрит на секундную стрелку.

Искусство вне времени, потому что искусство не исчезает.

И в то же время оно время, потому что в него входит другой компонент времени — созданный другим временем.

Пересозданное время.

Есть сходство в рисунках, созданных кроманьонцами и Пикассо, но это говорит не о том, что искусство не движется. Движется восприятие этих вещей. Рисунки создаются для иного восприятия.

Литература, в частности лирическое стихотворение, задерживает время, как бы анатомирует его, проводит вскрытие времени. Искусство видит героя, видит так называемые его противоречия, которые оно видит в противоречиях времени.

Данте на полпути своего земного бытия идет по кругам Ада, похожим на места в театре, потому что они обозрение мира,— обманчивое. Входит в цирк Ада. Человек смотрит на мир, как на театр.

Это мир небольшой.

Он как бы заключен во Флоренцию немногих лет. Когда Данте берет убийство Цезаря как предательство Иуды, то он как бы отыскивает эталоны для измерения ошибок времени.

Данте идет по Чистилищу через ошибки времени.

Достоевский хотел, чтобы в здании Романовых Алеша Карамазов и Коля Красоткин стали революционерами.

Они должны были стать людьми, которые сами хотят стать свободными.

Достоевский понял Победоносцева.

Победоносцев его боялся.

•

Толстой, Чехов — люди свободные, освобожденные страданием.

Вот воскресители человечества.

8. КАК ДАВИД ПОБЕДИЛ ГОЛИАФА

Эдип. Шекспир. Три сестры: Антигона, Корделия, Анна Каренина

I

Пушкин писал в статье «О народной драме и драме «Марфа Посадница»:

«Трагедия преимущественно выводила тяжкие злодеяния, страдания сверхъестественные, даже физические (напр., Филоктет, Эдип, Лир). Но привычка притупляет ощущения — воображение привыкает к убийствам и казням, смотрит на них уже равнодушно; изображение же страстей и излияний души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведовать страстями и душою человеческою».

Страдания сменяются, переосмысливаются; как бы заново возникают при смене нравственностей, при столкновении форм человеческих взаимоотношений.

Страдания у Шекспира очень часто происходят в верхах общества, в королевских семьях или в палате дожей.

Анализ психологической драмы, вероятно, с рождения своего понимается как связанный со сценой.

Ни лирика, ни эпос не заглянули в противоположность решений того, что мы называем нравственностью.

Кроме того, старая драма, в частности драма греческая, аристократична.

Шекспир это превозмог.

Его женщины умирают, придя к песне, простой народной песне.

Песни, которые они слышали от служанки.

Так умирает Офелия.

Расширение поля, на котором происходит смена нравственных отношений,— это подвиг Шекспира.

Многие люди говорили, что в самой биографии Толстого как бы воскресают темы старых драм.

Сам Лев Николаевич, иронизируя над Шекспиром, иногда покорялся его построениям; но он находил, что построение «Короля Лира» искусственно.

Толстой не любил «Ромео и Джульетту», хотя, повторю, Б. М. Эйхенбаум говорил мне по поводу фразы Шекспира — вся философия мира не стоит Джульетты,— в черновике у Толстого стоит помета: «случайная удача».

Король Лир не по своей воле узнал жизнь народа.

Новой нравственности его обучал шут, клоун.

В мире сцены, в мире, который изображает жизнь вывихнутой — это выражение Гамлета, Гамлет пережил изменение нравственности,— в мире этом Корделия тяжко страдает.

Почему повесили, именно повесили, а не казнили другим способом, не закололи без разговоров, королевскую дочку?

Почему Анна Каренина погибла под колесами поезда, таким прозаическим способом?

Крест, к которому прибивали рабов, был их последней службой.

Голову им не отрубали.

Римский гражданин имел право на меч, которым его покарают.

Корделия выброшена из мира.

Она была новой, была чужой.

Новое всегда входит через катастрофу.

Размер нового определяет размер катастрофы, и наоборот.

Размер катастрофы, происшедшей с Корделией, определен Лиром: это он сказал, что хотел свою старость провести в детской комнате ее детей.

Но Лир не узнал новой Корделии, не узнал нового поэта, взошедшего на сцену, и проклял его.

И когда король Лир несет мертвую Корделию на руках, то это он внес катастрофу жизни новой Корделии.

Теперь я только затрону тему, ее нужно хотя бы назвать, хотя бы для себя: времена Лира — это распад рода — выделение семьи из рода.

Судьба рода не равна судьбе семьи.

Орест убил свою мать, мстя за отца.

Гамлет не мог убить мать, ему запретил отец.

Каин убил Авеля.

Братья Иосифа продали Иосифа в рабство.

С этим явлением связан перенос интереса с одного героя на другого, в чем, может быть, и состояло равновесие рода.

Вместо рода появилась семья со своими семейными отношениями, с наследствами, с необычными как бы обычными смертями.

Отелло убивает жену.

Дочери короля Лира преследуют отца и губят сестру. Позднышев в «Крейцеровой сонате» убивает свою жену. Убийство происходит в повести «Дьявол».

Сыновья Карамазова враждуют с отцом; Дмитрий пришел отнимать у отца деньги и мог бы его убить; Иван презирает его и не хочет спасти «гадину». Убивает Смердяков.

Борьба внутри семьи дает удобное, хотя и страшное, обоснование для построения замкнутой коллизии, причины которой как бы не выходят за пределы семьи и поэтому обозримы для читателя.

Тома Джонса Найденыша в романе Филдинга и Оливера Твиста в романе Диккенса преследуют братья-злодеи.

Николаса Никльби преследует дядя.

Противоречия в семье как бы стягивают внутри себя противоречия мира.

Многое в этом объясняется борьбой за имущество и борьбой за власть в семье, но сама эта борьба порождена теми скрытыми силами, что стягивают семью в целое, как систему.

Кроме того, система семьи дает возможность показать градацию характеров.

Ведь и в «Анне Карениной» характеры распределены по семейным группам.

Родство — только один из способов создания многократности характеров. Писатель разлагает характер, как будто бы освещая одну сущность потоками света, направленного с разных сторон.

Единый характер показан в своих разных возможностях; он как бы сдвинут и раздроблен.

Эпос и миф первыми подхватили и вывели на сцену жизни великие события семьи.

Семья — вот подлинная «бродячая» фабула литературы.

Возможность показа противоречий в градации характеров.

Это поняла итальянская новелла. Поэтому она дала столько тем для великой драмы.

Это поняла европейская новелла и ввела анализ семьи в обиход культуры, где слово «анализ», конечно, слишком современно; новелла увидела в семье ячейку, где совершаются великие события.

Сама семья, как и государственное устройство, менялась.

Девушка Корделия, королевская дочь, противопоставлена всему укладу времени здравого смысла.

Ступенчатость власти, власти герцогов, баронов, это — многоступенчатые драмы в их столкновении.

Но власть короля представлялась единой, такой властью, которую можно было положить в сундук — еще неполный.

Это была власть, которая ощущалась почти физиологически.

Корделия не приняла участия в этой величественной картине семейной борьбы и семейного раздела.

Этот раздел показался Толстому недостаточно правдоподобным.

Толстой пережил биографию человечества.

Человек стареет, и он не может бороться с миром.

Он хочет уйти в сторону, но это опасная невозможность.

Корона, как мы знаем, как всякое первенство, должна быть удержана силой сопротивления.

Власть нечто такое, что можно передать или потерять.

Ведь и Ной, человек, который как бы подновил мир, зная и о будущей катастрофе,— Ной пережил осмеяние наследником.

Бурные смены властей в Библии, ревность друг к другу и к потомкам, сопряжены с борьбой за женщину.

Такая женщина-красавица была последней неосуществленной любовью старика Давида.

Ависага стала причиной раздора.

Сыновья отнимали друг у друга власть и женщину.

Это надо перечитать в Библии в книге Царств.

Любовь, отношение отца к детям, смена поколений, борьба за корону, справедливый раздел — очень древняя тема.

Было королевство, была власть.

Идет смена.

Власть оказывается призом.

Тем призом, за который сражались насмерть сыновья Давида.

Один из них побеждает.

Друг побежденного бежит от победителя в святилище и хватается за рога спасения. Это не спасает его от смерти.

Священный круг спасения, он пережил поколения; церковь и религия и сегодня считают, что могут спасти виноватого.

Власть чем дальше, тем более оформляется, как бы приспособляется к передаче. Она является яблоком раздора.

Кровавые сражения в русской истории, в которой за завоеваниями князей стоит борьба имен, дружин, такая борьба тема с ответвлениями.

Рядом с Россией Византия.

Была история черниговских земель в эпоху Бориса и Глеба.

Наследники черниговских князей разделили уделы, лишив верховного князя власти.

Уделы были малоземельными, но вот стоят эти люди перед главой, что разделил свою власть, он Владыка.

Лишил себя власти в ложной возможности переделать детей волей родителей.

Все это описано в летописи человеком, который как бы присутствовал при этом.

На того князя положили доску и ослепили.

Варварские времена.

Эпоха короля Лира — это время образования нации.

Одновременно это вопрос об ощущении нравственности, вины, открывания глаз.

И нет противоречия в том, что это эпоха вырывания глаз.

Это ощутимость самого Английского государства как целого; государство складывается и делится на части.

Шекспир объявляет Англию завершенной эпохой собирания и говорит о возможностях этой постройки, о потерях при постройке и о возможностях новой постройки.

Это относится и к «Ричарду III».

Вопрос об исторической нравственности.

Я переживаю сейчас тридцать пятую молодость. И свой 90-летний юбилей.

Кажется, люди ходят по кругу.

Это не круг, это колесо, оно катится по дороге.

Вопрос Пушкина — кто прав, кто виноват — разрешается им в «Капитанской дочке».

Суд между Екатериной II и Пугачевым.

Вопрос о правоте и неправоте Петра не позволил Пушкину завершить его историю.

Петр был как бы защищен историей.

Вот это как бы надисторическое описание истории — дело искусства.

Мазепа уже описан Байроном.

Украина при Петре — это недавняя часть России.

Причем, интересный вопрос, когда появилось название «Украина» — край чего-то,— большого; и бóльшего.

То есть выделение Украины в скрытом виде определяет существование другого государства, в котором Украина — у края.

Наверняка, это боевой край.

Но в полной степени это не вражда.

В этом названии скрытая форма незавершенности процесса.

Когда-то Софья Андреевна хвасталась перед Александром II своей красивой семьей: это была исчезнувшая традиция; ведь они существовали почти как родственники.

Существование дольщиков имущества.

Они были некрасивы прежде всего в глазах самого Толстого.

Некоторые из семьи Льва Николаевича отказались от доли добычи при разделе, потом опять брали.

Ожившая старая трагедия, время углубляет ее.

«Медный всадник», «Полтава», «Арап Петра Великого» — те же вопросы исторической правоты. При этом любовь и боязнь при изображении власти, двойственность — это как бы отъединение трагических тем.

Они побуждают брать следующее воплощение идеи.

Что делает Шекспир.

Прежде всего он Лира, который передает власть, поставил разгадкой какой-то тайны, ценой разгадки тайны.

Сами условия раздела Лиром являются тайной, против которой, как бы зная ее, протестовала Корделия.

И тогда Шекспир наказал гордого короля знанием своего народа, бедствиями народа и противопоставил, вернее поставил, одну строку видения против другой и другим.

Он в мир королевских отношений ввел человеческие отношения.

Когда делили наследство Льва Николаевича, рубили наследство его на части, уравнивали части доплатой, то сам великий король заперся; младшая дочь, она любила его, она горевала и жалела его,— но он сам этого хотел.

И вы понимаете, что слово «захотел» слабый отблеск того огня — огня, который жил не под углями.

Поэтому история «Короля Лира» — это история обновления семьи.

Оказалось, что воскресение у гнезда, в котором воспитывают птенцов летать в пространствах, существует.

Надо подойти к «Королю Лиру» глазами омолодевшего человечества.

II

Шекспир глубоко вошел в русскую жизнь, в русский театр и в русскую литературу.

Попытки рассмотреть смысл совершающихся событий его пьес были.

Здесь надо выделить Белинского.

В советский кинематограф Шекспир вошел очень разнообразно.

Страна, которая хочет перестроить самосознание человека, очень нуждается в Шекспире.

Шекспир — это пересмотр уже существующей фабулы, который может показаться повторением, но наше время, время новых высказываний, нуждается в сюжетах Шекспира.

Не будем перечислять всех успехов и достижений в прочтении и постановке пьес Шекспира.

Они общеизвестны.

Но есть и потери.

Это «Король Лир», с которым спорил Толстой; он отодвигал его к тем временам, когда появилась сама фабула власти.

Тогда несколько поспешно казалось, что выделение шекспировского смысла — это проблема самосознания, переплетающаяся с религиозным сознанием.

Поэтому нахождение места Корделии в истории человеческого сознания считаю современным вопросом не только театрального, но и общефилософского смысла.

Когда в хороших переводах и толкованиях пишут о Корделии со словами сожаления, эти заявления как бы свидетельствуют о том, что она персона «нон грата».

И это разговор как бы о другом.

Антигона, Корделия и Анна Каренина требуют от человечества не сожаления, а понимания.

Еще не начата работа понимания направленности трагедии.

Вот почему считаю, что работа Александра Строганова о Короле Лире важна и требует рассмотрения.

Это очень серьезно.

Есть высокие горы.

Снег венчает эти горы и рождает реки.

Корделия не венчает и не заканчивает ничего, нет,— она река великих гор.

И мы можем даже назвать имя этой горы.

Изгнанный и униженный — в эпосе, в мифах, сказках поднят наверх после многих испытаний и унижений.

Давид победил Голиафа.

Золушка оказалась главной.

Зачем надо, чтобы Моисей появился так странно, в корзине, плывущей по Нилу, где ребенка в камышах находит дочь фараона?

Моисей родился у Амрама и Иохаведы, был опущен матерью в осмоленной корзине в камыши на Ниле, потому что фараон распорядился об избиении всех еврейских младенцев.

Мальчика находит дочь фараона, тайно воспитывает его, дает блестящее образование.

По одной из версий само имя «Моисей» означает «взятый из воды» — «му-ши»; или «мо» — вода, «удше» — «спасение из воды».

Изгнанник становится героем.

Новым героем.

Человека выгоняют из жизни, лишают его наследства, дарят ему в насмешку кота.

Кот в сапогах ждет очереди.

«Кот в сапогах».

Сказка поднимает униженного на самый верх.

Посмотрите, сколько изгнанников в «Тысяче и одной ночи».

Эпос лежит как бы вне трагического центра.

Но эпос дает ту верную форму, внутри которой размещается трагедия — и современная психологическая драма, которая как бы разламывает эту форму и дает психологию внутренних связей.

Я снова приведу слова Пушкина из плана статьи «О народной драме и драме «Марфа Посадница».

«Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ.

Судьба человеческая, судьба народная.

Вот почему Шекспир велик».

Далее Пушкин пишет, повторим еще раз:

«Но привычка притупляет ощущения — воображение привыкает к убийствам и казням, смотрит на них уже равнодушно, изображение же страстей и излияний души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно.

Драма стала заведовать страстями и душой человеческою».

Гамлет ощущает королевский двор как тюрьму. Пафос трагедии направлен против спокойных людей.

Драма Чехова показывает главного героя не для того, чтобы его пожалеть, а чтобы осудить мир, который его уничтожил.

Это суд не над ним, не над героем.

Трагедия Шекспира — это трагедия будущего.

Почему венецианский мавр, а он нужен Венеции, почему он должен погибнуть?

Потому что он еще будет воскресать и снова погибать через четыреста лет в Англии.

При стрельбе полиции в народ.

В других красках, в другом цвете.

И человек будущего, герой «Чайки», погибает.

Он принадлежит другой системе.

Поэтому и освистывается «Чайка» так злобно маленькими писателями, которые пишут про то, что есть. Это они понимают. Они понимают, что не они принадлежат будущему.

Трагедия основана на узловых моментах изменения нравственности.

Восхождение людей, несогласных с обычным ходом: человек будущего, пришедший не в свое время. Но так как эти узловые моменты повторяются — то современный человек смотрит драму и вспоминает свои столкновения.

По-настоящему кровавое время восстанавливает ту кровавость, о которой говорил Пушкин в статье о драме.

Нужно возвышать униженных.

Надо посмотреть, не была ли гонима, тайно гонима Жанна Д'Арк в детстве.

Почему Эдип выброшен из жизни — даже без возможности ползать?

Эдипу прокололи ноги, связали сквозь раны веревкой и бросили.

Эпос лежит как бы вне центра трагического, но вокруг него.

Миф скрещивается со сказкой.

Сказка подправляет миф.

Слава слабому, униженному.

Не так, совсем не так.

Ставится вопрос: что такое слабый, что такое сильный?

Посмотрите русские сказки, посмотрите арабские сказки — сколько их, предназначенных к уничтожению.

Почему Эдип выброшен — даже без возможности ползать?

О нем было прорицание.

Его находят. Он спасен.

Но посмотрите, как через эту перипетию проверяется случай, место его в закономерной картине бытия, куда входит судьба.

Бессмертен «Гадкий утенок».

Он был безобразен — то есть он безóбразен; этот образ не знали утки, и даже собаки не знали; собаки и утки этого двора.

Давид Копперфильд.

Крошка Доррит.

Крошка Доррит, маленькая, совсем маленькая, ее все обижают, потом она стала главной.

«Принц и нищий».

Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович — мужик, дворянин, попович.

Но удивительно, даже в «Ревизоре» Гоголя как причудливо возвышен «герой», которого должны бы арестовать за неуплату долгов гостинице и харчевне.

Иван, третий сын русских сказок, был дураком; он на все давал ни на что не похожие ответы, и это была своеобычность.

Он оказался правым.

Так что умные люди должны изучать слова дураков и безумных.

Король Лир приносит на своих руках мертвую дочку как свидетельство столкновения будущих поколений.

Погибает король Лир, который на своих руках вносит свое будущее.

В век войн и революций драма короля Лира и Корделии становится еще более злободневной.

И эта роль была потеряна.

«Блаженное неведение критиков»,— сказал Пушкин по поводу Шекспира (слова из плана к статье «О народной драме и драме «Марфа Посадница»).

То, что печатается в рецензиях и переводах,— это непонимание временное.

Неполнота этих текстов объясняется неполнотой понимания переводчиками задач Шекспира.

Время само себя не понимает.

Учитесь широте шага.

В Библии сказано: умер, насыщенный днями.

Я насыщен днями. И я очень заинтересован в истории Корделии.

Ведь что я пишу?

Я пишу рецензию на все еще не поставленную пьесу.

Посмотрите: «Гамлета» с Мочаловым ставили раз десять.

Восемь раз смотрел Белинский как бы разные пьесы.

И написал, в сущности, восемь разных рецензий.

Это было восемь разных Гамлетов.

Велика загадка великого произведения.

Утверждение Шекспира — это утверждение о разности разных эпох.

И, может быть, пришло время еще одного утверждения — утверждения потаенной и погибшей судьбы.

Пересмотр судьбы Корделии.

Убитой современниками.

Мысль о торжестве униженного — мысль фольклорная.

И Насреддин — шутливый человек, его шутки опровергают время.

Для конечного торжества шута, человека, отвергавшего эпоху, нужна была революция.

Беда того времени, у которого есть необходимость вычеркнуть то драгоценное прошлое, что его создало,— и старое фольклорное ощущение неправильности семьи, произвола в семье, защиту младшего обиженного человека, получившего неверную долю наследства.

Золушка и всем нам знакомая героиня «Сказки о царе Салтане» Пушкина; третья, младшая, осмеивается сестрами, которые предлагают взамен ее обещаний хороший стол и хорошее платье.

Вот эта не совсем оцененная сказка о мальчике, который вырастает в бочке, плывущей по морю, спасает мать и строит государство на берегу, утверждая ее и свою новую правоту.

Пушкин знал.

«Сказка о царе Салтане» — это не слепок с «Короля Лира», нет — это самый настоящий «бродячий» сюжет, который возвращается в форме сказочного эпоса и благополучия.

Причем «Сказка о царе Салтане» принадлежит драматургии в большей степени, чем стихии сказочного фольклора.

Обычная фабула сказки о том, что герою помогают.

В «Сказке о царе Салтане» герой в главных событиях участвует сам.

Он делает лук, стрелу.

Убивает преступника.

Нужно как на самых крупных легкоатлетических соревнованиях, нужно взять еще один барьер, имя которому Корделия.

Корделия не имела в театре своего триумфа.

Но здесь есть то, с чем нельзя согласиться.

Говорят, что Кент это Дон Кихот.

Это неверно.

Почему?

Кент не заблуждается.

Почему для меня это важно?

Да потому, что Дон Кихот там наверняка что-нибудь бы напутал.

Шекспир пользовался старой фабулой в своей вещи, вкладывая новое значение, новое понимание человеческих отношений.

Теперь надо рассказать про Антигону.

Антигона была дочерью Эдипа и его жены Иокасты, которая, неведомо для него, была его матерью.

В этом и состояла одна половина страшного предсказания Эдипу.

Первая половина предсказания в том, что он убьет отца.

Было одно.

Случилось и другое.

Когда это открылось Эдипу, Эдип в отчаянии выколол себе глаза, а Иокаста лишила себя жизни.

Антигона была сестрой Этеокла, Полиника и Исмены, детей Эдипа.

Старый и слепой Эдип отправился в изгнание, в Колон, город Аттики.

Его сопровождала Антигона. После смерти Эдипа Антигона вернулась в Фивы.

Здесь она предала земле тело Полиника, погибшего в по-

ходе и оставшегося непохороненным из-за запрещения Креона, нового властителя Фив.

За нарушение запрета Креон осудил Антигону на погребение заживо.

Жених Антигоны, Гемон, сын Креона, умертвил себя в отчаянии.

Лишенный короны царь Эдип, предшествуя королю Лиру, проходит по путям драматургии.

Шекспир взламывает эпос и в ядре трагической сердцевины устанавливает верные связи верной психологии.

Антигона родная сестра Корделии.

Шекспир растолковал Антигону.

По Строганову[1], Корделия пережила событие своей душевной жизни.

Событие это произошло до начала первой сцены.

О нем можно рассказать словами стихотворения «Пророк»:

> Отверзлись вещие зеницы,
> Как у испуганной орлицы.

Оно столкнуло Лира с новым человеком, с новым поэтом, с новой Корделией.

Соединенное с раскрытием замысла Лира, оно дает сюжет пьесы.

Шекспир — мальчик, который учился в деревенской школе, который не имел постоянного места работы. Охранял лошадей на площадях Лондона за подачки.

Может быть, то, что я говорю, преждевременно, но сама преждевременность позволяет говорить несколько длинно.

На Востоке животное, которое приходит в дом случайно, охраняется. Оно предсказывает будущее.

И то, что я пишу, оно, может быть, преждевременно, но, мне кажется, оно несет нечто драгоценное.

Понимание женской роли.

Счастливой даже своим несчастьем.

Счастливой женской судьбой. Хотя судьба оканчивается ее казнью. Или начинается казнью, если хотите.

И то, что это не признано ни одним театром, это хороший признак.

Но мир достаточно велик для того, чтобы увидеть, что ему нужно.

Однако нередко происходит так, что люди приходят раскапывать погребение.

---

[1] Не напечатано.— *В. Ш.*

Как это бывает при раскопках больших курганов, ну, скажем, холма Гиссарлык; раскапывая в верном месте, напали на древний город.

У молодого Шекспира была пьеса — «Укрощение строптивой».

Корделия в «Короле Лире» — это великое торжество строптивой.

Ведь ее замечание отцу, королю, который привык, чтобы его слушались,— что мужа она тоже будет любить, ведь она сказала обычнейшую правду.

Женщина из семьи, которая ее родила, переходит в семью, в которой она сама рожает.

Самый острый конфликт.

Анализ произведения похож на работу Пенелопы: приходится распускать сотканную ткань.

Великий исследователь человека — это Шекспир.

И самый великий из его исследователей — Толстой, который распустил ткань истории короля Лира и говорил «невозможно» и что «старые мотивы лучше».

Толстой сам утвердил великое очищение себя от того владычества, которое, казалось, не связано с богатырской силой.

Той силой, что заставляет сражаться оленей и людей.

Я не умею легко решать вопросы, потому что давно живу не в реальной литературе, а в реальностях литературы.

Это моя обретенная родина.

Король Лир — Толстой наказан тем, что ограничивали его пользование его же денежным могуществом.

Они не позволяли ему стать тем, чем он хотел быть.

Толстой хочет быть изгнанником.

Толстой в лучшем положении, чем король Лир.

Главное имущество — корона — авторские права после 1881 года — все еще оставалось у Толстого.

Но одно то, что король прикасался к короне, лишало его силы.

Его сила была в отречении.

Искусство не знает обычного вчерашнего дня, оно живет всеми днями в неделю; годами и тысячелетиями.

Удивительная особенность шекспировской пьесы в том, что там есть та знаменитая капля, которая собирает в себя весь мир.

Великий театр знает, как трудно изменить население сцены.

Как трудно вводить новые страдания и разрешать их.

Думаю, о том, кто заметил, что на острие мировой театральной драмы пропала роль Корделии.

III

Вернемся к непростому вопросу о предсказании.

Предсказание получает Эдип.

Предсказание получает Вещий Олег.

Они сбываются.

Через предсказание происходит превращение невозможного в возможное.

Хочу сказать, что «случай» подбирается «с пола» только осознанием своей личности.

Соотношение необходимости и случайности в литературе нетронутое поле.

Макбет.

Рассказы о поисках судьбы, которую вы можете не узнать.

У Геродота, отца истории, много разных историй с предсказаниями.

Но реалистическое решение в том, что Онегин не узнает свою любовь.

Хотя они соседи, хотя ему нравится Татьяна.

Самое обычное казалось невозможным.

Ведь неузнавание своей судьбы — судьба.

Может быть предсказание в значении волевого решения — волевого решения, которое совершается не напрасно, не случайно.

Шекспир знает, что такое свобода нравственного решения.

Корделия сказала то, что сама решила, а не то, что было мнением окружающих.

Шекспир растолковал Антигону.

Шекспир показал рождение Антигоны.

Вы говорите, что предсказание и собственное волевое решение у вас не согласуются, что в вашем впечатлении вы ищете им соотнесение. Казалось, зачем волевое решение Олегу, если его судьба предрешена.

Действительно, это сложно, ответ всегда будет в другом

слое; и действительно в этом, в том числе, лежит соотношение эпоса и драмы.

Это далеко уведет нас сейчас, там существует много введений, или, что то же, вводных обстоятельств, но через три-четыре хода они приведут нас к положению, которое получило название «отрицание отрицания».

Какую же мысль хочу провести?

Главная мысль в том, что монументальность драм Шекспира как бы истекает из того, что когда-то было уловлено, задумано в эпосе, в фольклоре.

Теперь мы можем дать название той горы, с которой текут великие реки.

Это Антигона.

Человек, включенный в мысль Шекспира, может победить, только нарушив предсказание — волевым нарушением предсказания.

И Шекспир — далекий Шекспир — самый злободневный автор, он учит строить жизнь самому — вместе с другими,— не подслушивать решения, а выбирать и создавать.

«Сказка о рыбаке и рыбке».

Сказка про рыбака — исполнителя чужой воли.

«Макбет» — предсказание ведьм, которые назначили крупные призы и лишают его, Макбета, выбора.

И оказывается, что эти решения преступны.

В «Макбете» действуют три разных предсказания.

Посмотрите у Чехова в «Чайке» монолог Нины Заречной — она верит в чудо, но судьба страшна.

А сама «Чайка» — ведь люди играют в лото, играют в игру со случайностями, они же выигрывают свой странный жребий, в это время главный герой стреляется.

«Сказка о рыбаке и рыбке». Повторю.

Сказка про рыбака — исполнителя чужой воли.

Рыбак — жертва покорности.

Покорность приводит к разбитому корыту.

А борьба приводит к чудесному на острове со своею честью и своей женой.

Имею в виду белку-волшебницу и ее золотые орешки.

Полное утверждение своей самобытности и связи с народом — обязательство идти по своей тропе — это «Памятник».

Пушкин чувствовал себя человеком, указывающим путь читателю.

Он сам дорога.

Теперь посмотрите, как Шекспир разрешает положение фабулы и сюжета: Гамлет стал Гамлетом в начале сцены; Корделия стала Корделией до начала первой сцены.

Теперь нужно время, чтобы привыкнуть.

Должно быть третье решение. Лир стал Лиром в конце сцены; вместе с концом полусвободных решений.

Почему Корделия в трагедии Шекспира должна быть признана царицей. В знаменитом споре трех сестер, в прекрасной и недопонятой «Сказке о царе Салтане», третья дочь правильно сказала, что́ бы она стала делать, если бы стала царицей. Она подтвердила бы основы нового царства, созданного из любви к детям.

Из любви к новым поколениям.

И мне странно, что приходится напоминать это славному русскому театру — не только видеть прошлое, но и прозревать в прошлом главное. Только в этом залог будущего.

Корделия встала во главе нападения нового мира на старый.

Она более героиня, чем Орлеанская дева.

Она противопоставила права любви выше власти здравого смысла.

И вот теперь я поздравляю Строганова с удачей.

У него был недоношенный ребенок.

Ибо этому ребенку надо дать место в жизни, надо дать его родословную.

Но он защитник Корделии вместо французского короля.

Французский король должен был уехать.

Вместо анализа реплик необходимо показать, почему Шекспиру надо было «фольклорно» увековечить венком изгнанную дочь из семьи.

В старину были люди, которые с палочкой искали воду: если ивовая палочка сгибалась, то это значило — найден ключ.

Здесь течет такой родник.

Могу спокойно подарить Строганову «часть» Корделии, потому что он сам мне ее подарил.

Это важное обстоятельство, все время обновляющаяся молодость, волевое стремление к молодости, вот эти слова, что сказал Лир о Корделии в самом начале.

Слова о природе, которая бросает вызов заслугам.

Они отмечают Корделию среди других людей.

Это было у Толстого, было у Достоевского и не было, скажем, у Диккенса или Марка Твена.

И надо не забыть помянуть, что для театра странно и удивительно, что такая большая роль, как роль Корделии и роль Шута, оказалась одна не дописана, а другая лишена радости авторского признания.

Потому что только в соотношении сценических положений существует жизнь пьесы.

Шут в «Короле Лире» как бы второй писатель — но уже внутри самой пьесы.

Немногие сердца могут вынести вид мертвой Корделии на руках прозревшего Лира.

Великий король умер до того или во время, в момент того, как он стал человеком.

Он несет на руках дочь как сокровище, новую цель своей жизни.

Мы нарушили законы мира.

Мы изменили понятие — молодой и старый.

Корделия, которая вмешалась в раздел власти, в раздел земли, была поэтом нового времени; вот почему ее наказали таким тяжелым наказанием, как петля.

Петля в Англии было то, что сменило римское распятие раба.

Театр и прежде всего режиссеры в старом понимании обновления должны пройти через руки тех, кто сейчас считается молодым.

Может быть, это правильно.

Потому что жизнь сейчас очень сложна.

Приходится причислять к молодым очень взрослых людей.

Вот мне 90 лет, с трудом закончил книгу, но я недавно вышел из числа молодых, которые так должны быть крепки, что им вывихи не страшны.

Новое чтение, которое предложил Строганов, не обновление текста. Это обновление конфликта. Это превращение обычного частного конфликта в общий.

Это восстание молодости, которая сурово наказывает и сурово отстаивает и свое право на новую жизнь, и право на знание — кого она любит больше всех на земле.

Корделия в театре, который ставит Шекспира, должна быть обновлена, воскрешена.

Женщина, которая в эпоху борьбы Франции с Англией решила по-своему борьбу народов.

Король Лир признал права Корделии, когда поднял ее мертвой.

И как бы стал отрицать права других жить, когда новое умерло.

Корделия — новая драматургическая роль, новое чтение Шекспира.

Создание роли, равной роли Гамлета.

Великий театр должен решаться на великие поступки.

Ведь мировой театр сыграл Чехова и показал простоту и глубину разломов в новой, как будто спокойной жизни трех сестер.

Дочь царя Эдипа, которого она не оставила.

Все разошлись, а она осталась одна сопровождать отца, который оказался преступником.

Это она ведет отца, ослепшего.

Но жизнь переплетается литературой, или, что то же, эпосом.

Глостер слеп, как Эдип.

И вот здесь смотри страшные слова: «мышь имеет право жить» — а вот она, Корделия,— мертва.

Антигону закопали в землю заживо.

Вы говорите, что Антигона и Анна Каренина родные сестры?

Как это мне не пришло в голову.

Смерть как непреложность.

И смерть как начало пути.

Почему же Шекспир дал Лиру такое отчаяние, такое подчеркнутое ощущение смерти?

И вот теперь число «три».

У Пушкина тоже три сестры в сказке о царе Салтане.

Чехов уже прямо вводит название «Три сестры».

Не две и не четыре — три.

Основа этого глубоко народна.

Толстой пытался отрицать Шекспира.

Особенно «Короля Лира».

Говорил, что это невозможно.

Что так не бывает.

Что это искусственно, а не искусство.

Но так, как молния отыскивает самые высокие деревья, так судьба Льва Николаевича Толстого как бы повторила судьбу короля Лира.

Старому человеку, который хотел быть свободным от ограды своего имения, свободным от деревьев, которые он сам посадил, от прудов, которые он сам копал, в попытке создать, утвердить новое, Толстому пришлось уйти.

Здесь я скажу слово, оно может показаться в чем-то недостаточным; но слово это точно.

Поступок Толстого лирообразен.

Я думаю о «Короле Лире» в сегодняшней жизни.

Что же это такое, где цена и где тайна и почему мы так боремся за освоение и старых нравственных решений?

9. МЕДНЫЙ МЕЧ, ИЛИ ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ГЛАВА О «ДОН КИХОТЕ»

I

Кажется, Аристотель говорил, что смысл должен быть понятен из действия, а слова служат пониманию философии вещи.

Пушкин писал, что герой действует в «предполагаемых обстоятельствах».

Эти слова Пушкина есть в статье «О народной драме и драме «Марфа Посадница», о которой мы только что говорили.

Проза показывает нам человека в разных предложенных обстоятельствах, и именно это освещает действие, ход действия.

Не слова, превосходно анализируемые грамматиками от поэзии, но проза — и поэзия — исследуют мир при помощи показа героя в меняющихся условиях.

Поиски места героя в мире, его «приключения» и есть исследование мира.

Поэтому герои так много ездят по суше и по морям — как будто это они проложили дорогу,— путь Колумбу через воды Саргассова моря к Новым берегам.

Теперь надо резко переменить течение мысли.

В книге о Дон Кихоте найдено все, кроме медного меча.

Как бы карнавального оружия.

Не будет большого противоречия, если этот меч, которым сражается Дон Кихот в заключительной сцене с вепрем, будет не медным, карнавальным, а боевым. Ибо вся сцена обставлена Сервантесом как инсценировка, это как бы театр.

Герцог говорит об охоте на вепря, готовится к ней. И говорит, а так было испокон века, что охота готовит к войне.

Большое количество терминов войны взято из охоты.

Большое количество охотничьих выражений воспринято от войны.

«Обложили, как волка» — мы понимаем о чем идет речь. Герцог готовится к охоте.

Вы увидите меня в другом платье,— почти высокомерно говорит он.

Одновременно происходит как бы инсценировка событий, их театрализация.

Дон Кихот обставлен подобием драмы.

Речами переодетых людей.

Отметим постройку Волшебного Летающего Коня, он, как нам кажется, взят из сказок «Тысячи и одной ночи».

И вот эта обстановка инсценировки вокруг Дон Кихота объяснит, почему у него медный меч.

Потому что это оружие маскарада — праздничного карнавала.

Это пародия на оружие.

Люди по избитой дороге вепря, крупного кабана, с криком выгоняют зверя на командный пост герцога, герцогини и Дон Кихота, на командный пункт великой инсценировки.

Герцогиня бросается вперед с дротиком в руках.

Женщина, привычная к странным положениям.

Санчо Панса с привычным благородством и быстротой взлетает на дерево.

Дон Кихот медным оружием убивает зверя.

Из этого проистекает следующее.

Движение герцога в защиту жены было в то же время движением спасения самого себя, герцога, от зверя.

Дон Кихот выступает как рыцарь реального подвига и одновременно, в ощущении действительности, как бы участником инсценировки.

Так, как он относится к двум львам, громадным львам, которые едут к испанскому королю, чтобы удивить его африканским чудом.

Дон Кихот спасает герцогиню.

Для тех, кто не успевает понять, о чем идет речь, напомню хорошую картину «Бабетта идет на войну».

Эту пародию хорошо ведет главная героиня, ее играет Бриджит Бардо.

Но Дон Кихот может быть заключен в тюрьму за ошибку, ведь он бедняк и неудачник в сравнении с герцогом; так был заключен человек в тюрьму в одном романе Диккенса, потому что тому пришлось сразиться с человеком недворянского происхождения.

И за это человек был спрятан в тюрьму.

Он сидел в одиночке, сошел с ума, и из жалости ему дали инструменты сапожника.

Дон Кихот попадает в клетку. Это та клетка, которая везла его домой, чтобы прекратить его подвиги.

Гегель считал великий роман «Дон Кихот» лишь прелестным рядом новелл, слабо сцепленных тонкой нитью.

Но великий роман потому роман, что сцеплен действиями движущегося, то есть изменяющегося, героя, который действует в различных предложенных обстоятельствах.

Дон Кихот конца второго тома — это иной герой, чем в начале первого тома.

Обращаю внимание, что во втором томе «Дон Кихота», выпущенного через восемь лет после выхода первого тома, почти нет вставных новелл, что связано с изменением времени, включающим изменение героя.

Это уже слитое повествование.

Сервантес очень ясно чувствует, что его роман сложен как бы из кирпичей.

Вставная новелла первого тома «Повесть о безрассудно влюбленном» имеет по подсчетам самого Сервантеса около восьми печатных листов.

И эта повесть уже вне привычного для него строения прозаического произведения, то есть второго тома.

Хочу сказать, что во втором томе Сервантес сам говорит про новеллы — включенные, присвоенные.

И если Сервантес в начале романа дает как пошлость слова, лозунг, что свобода выше всего, то в конце романа, почти перед смертью Дон Кихота, в описании того, как Санчо Панса и Дон Кихот уезжают из пышного дворца герцога, Дон Кихот восклицает о счастье свободы.

Дон Кихот перерос самого себя. Это — герой, созревший в романе, герой познанный. Это познание начиналось в первом томе, когда Дон Кихот при первом выезде, попавший к козопасам, пастухам скота бедняков, начинает говорить о равенстве людей, равенстве, которое должно лежать в основе рыцарства. Для Дон Кихота равенство начинается с того, что он, бедный идальго, сидит рядом с бедными пастухами. Но он преодолел призрак дворянского запрещения что-либо делать, кроме игрушек такого построения, как птичьи клетки, то есть явно мало кому нужных вещей.

Дон Кихот едет через роман, и вместе с ним едет вперед, преодолевая предрассудки своего времени, Сервантес.

Роман построен как бы в гору. Дорога Росинанта идет вверх.

Ошибки Дон Кихота изменяются.

Отношение к нему тоже меняется.

Не забудьте, что это единственный роман, может быть единственный в Европе, в котором герой едет среди людей, которые знают его как уже описанного в романе — в его первом томе.

Великий философ, великий человек Гегель, рассматривая материал как бы в его бытовом смысле, не понимает, что та часть, или тот кусок смысла, с которым ты споришь, он должен быть большим; большим в том понимании, что часть должна быть взята как часть целого.

Дон Кихот сделан героем.

Он выдуман бедняком, который только по четвергам ел мясо.

Это блюдо называлось блюдом уныния, как я говорил уже, ибо это мясо не заколотых, а сдохших животных. Выбрасывать жалко, приходится съедать, как-то наспех соединив с ощущением беды мира.

И Дон Кихот питается вместе с Санчо Пансой голубями, а когда они едят в трактирах, то потом Санчо Панса подбрасывают на одеялах за неоплаченный счет.

Роман был задуман как пародийный, но книга сама растила себя. «Дон Кихот» — это один из первых психологических романов.

Причем герой освещен как бы дважды.

Это роман о бедном человеке.

Это роман о гордом, храбром человеке, но осмеянном, имеющем как бы неправильные претензии.

Герой как бы дважды уязвим.

И нет противоречия в том, что Дон Кихот первый свободный герой.

Ахиллес у Гомера плакал, когда у него отобрали прекрасную пленницу. Но он был бессилен. Он хотел ответить на оскорбление, нанесенное ему Агамемноном, но Афина Паллада удержала героя за волосы невидимой рукой. То есть он сдержал себя перед знатнейшим противником.

Дон Кихот — настоящий герой великой Испании, страны многих революций, страны гордых людей.

Он любит так, как любят герои Шекспира.

Шекспир и Сервантес — современники, они как бы однополчане литературы, расположенной на двух разных берегах. Но у Шекспира действующие лица трагедий разделены на королей, героев, вообще знать — и шутов. Шуты всех умнее. Шуты думают о трудностях коллизий, в которые попадают герои.

В смехе вырастает новая мораль.

Дон Кихот — герой, мыслящий человек, храбрый человек, который вызывает к себе уважение, хотя уважение это сопряжено со смехом,— но чей это смех?

От «Дон Кихота» происходят герои английского романа.

Достоевский хотел создать несмешного Дон Кихота.

Он пытался это сделать в «Идиоте», в «Подростке» и не отвоевал мужества своего героя.

Может быть, ему помешала попытка сделать своего героя религиозным и смиренным.

От «Дон Кихота» дорога идет к новой литературе, к героям героическим, трогательным, но как бы дважды непонятым, героям заблудившимся.

Но что противопоставлял Гегель Дон Кихоту?

Донкихотство.

Он говорил, что все эти попытки молодых людей кончаются горечью похмелья; и я приводил уже его длинное благоразумное предупреждение.

Дело в том, что в словах Гегеля нет движения.

Гегелю казалось, что то, что он видит,— вечно, включая имперскую полицию.

Гегель отрицал право на юность и утверждал, что корректив смерти — нечто довольно уютное.

Новое иногда заставляет жмуриться.

И вот теперь, после слов Гегеля, скажу несколько скромных слов,— все это игра и условность.

Прекрасные, но неоконченные темы.

Герой молится, не зная, что многое разрешается временем.

У земли, у городов, у рек, у сражений есть своя хронология.

Молодой человек почти без жалованья, почти без связей видит землю.

Он видел то, что объясняет прошлое, ему это будет раз-

решено только будущим и не будет закончено, как не закончены «Мертвые души», как не закончены и сами грозы.

В моем возрасте писатель уже не ждет прихода вдохновения. Оно приходит реже, оно сбивается, как бы врывается короткими эшелонами грозы.

Искусство редко находит внятные разгадки.

Начало вещей либо странность, либо, часто, преступление.

Текст дает сгущенный цвет, а когда приходит гроза, то буря заставляла бежать кур, раскрыв хвосты; буря проходит, становится светлей. Куры успокаиваются.

Так вот, Гегель, гениальный человек, пишет про людей своего времени, говорит, что претензии на счастье, на любовь — ошибка. Есть полиция. Есть законы. И тщетно молодежь идет прямо рогами на стену.

Но искусство бессмертно сохраняет коллизии прошлого.

Коллизию зачинщика Прометея, который прямо рогами вперед пошел на Зевса.

Его уговаривают Нереиды.

Его уговаривают боги, чтобы он сдался. Он не сдается.

И тогда его навечно приковывают к скале.

Дальше идет мифологическое решение проблемы двойственности: и богов нельзя обидеть, и Прометея нельзя обидеть.

Толстой говорил, что будущего нет. Оно не существует. То есть мы должны были бы сказать, что его не существует сейчас.

Сейчас существует только час и минута нашего времени, указанного на часах.

Но прошлое со своими коллизиями тоже существует, и оно обновляется в искусстве, обнажается в нем, предсказывая сюжет будущего.

Потому что искусство избирательно. Оно видит сдвиги земной коры, предчувствует их так, как предчувствуют их сегодня кошки и люди в сейсмических лабораториях.

Поэтому в искусстве так много изгоев-людей, лишенных места в жизни.

Они как та кошка и как тот любимый ею котенок.

И Оливер Твист.

И Давид Копперфильд.

Списку этому нет конца.

Трудно, даже во сне трудно думать о любви.

Я писал когда-то об этом.

Об этом писал и Юрий Олеша. Трудное дело.

Снова скажу, что в старой Библии говорилось, и это потом пошло в романы, что нехорошо, взявшись за рукоятки плуга, смотреть, оглядываясь, много ли напахали другие.

Люди часто не знают, сколько они сделали сами, смотрят не вперед, на то, сколько еще надо сделать, а назад, на чужими плугами распаханные поля.

Толстой, человек, видевший неправду и правду семьи, и неправду жизни крестьян, и ложь правительства, и неправоту религии, Лев Николаевич Толстой видел все же Золотой век не впереди, а позади.

Он думал, что именно крестьянская семья, которая, как когда-то в шутливом преувеличении пишет писатель, жала пшеницу, у них зерно было величиной с куриное яйцо,— что там люди были чем более древними, тем более молодыми.

К Толстому приехал из Америки бывший толстовец, разбогатевший финн, фамилия его не сохранилась.

Он сказал Толстому: «Вы, Лев Николаевич, зовете всех в деревню, а там не нужно много народу. Я вот пахал землю, запрягал шестнадцать мулов в один плуг (ведь тогда еще не было тракторов) и мне не нужно было много рабочих». И Толстой записал эти слова, они требуют глубокого размышления.

И вот так мы снова дошли до Толстого, до его мыслей, до его сомнений, до его понимания необходимости многократного анализа вещи, которую он хочет написать, к его бесконечной работе.

II

В далеком прошлом мне встретился ученый-испанист, было это в университете, в коридоре. Он сказал мне: «Виктор Борисович, как вы догадались, что Сервантес в работе над «Дон Кихотом» пользовался современными ему энциклопедическими словарями, ведь вы же не знаете языка?»

«Мне это тоже непонятно,— ответил я,— как птице непонятно, как она перелетает через океаны и на том берегу находит свое гнездо».

С энциклопедическими словарями дело проще.

Когда читал первые страницы первого тома, то там Сервантес ведет беседу с ученым-современником; как ему быть, человеку, который много времени потерял на войне и на плен после войны.

Друг сразу указывает Дон Кихоту на энциклопедические словари[1] и в то же время извиняется, что рыцарские романы так расплодились, что заползли даже в такие книги, в которых упоминается звонкое и тяжеловесное имя Аристотеля.

Что хочу сказать?

Когда читаешь, когда работаешь, важна установка, заданность.

Я знал изначально, кто такой Сервантес, новейшие сведения о его атомистических знаниях не удивили бы меня и в те годы, когда происходила беседа с ученым-испанистом.

Однорукий, изрубленный воин, Сервантес, сражавшийся на палубах кораблей, которые хотели освободить Средиземное море от пиратов, прошедший через алжирский плен, тюрьму и через унижения сборщиков налогов в стране, где все уже собрано и содрано, он пишет повествование о как бы ненужных подвигах.

Вот эта остолбенелость, околдованность, разлитая в жизни как бы застылость, замороженность в некоем сосуде с прозрачными стенками.

Ее пытался расколдовать Дон Кихот.

Ее пытаются расколдовать чуть ли не во всех сказках всего фольклора народов.

К Дон Кихоту обращались все.

Над сценами поражения Дон Кихота плакал молодой Гейне, плакал, читая детское издание, где был спутан Караско с цирюльником, который брил Дон Кихота, а это совсем разные люди.

Достоевский прочитал Дон Кихота не глазами Гейне-мальчика.

Достоевский освобожден от случайных ошибок.

Мне кажется, что мудрость и глубокая подготовленность структуралистов не позволила им сделать то, чему их мог бы научить и Санчо Панса.

Что в мире дело идет не о словах, а о том, что мыслить надо предложенными обстоятельствами.

Герои, будет ли это Робинзон Крузо, будет ли это Евгений Онегин, попадают в разные предлагаемые обстоятельства, и вопрос в том, как они себя ведут в этих обстоятельствах, каковы их поступки, где сходство, где различие, а так-

---

[1] Не произнося, конечно, этого термина. Он только говорит о справочнике, в котором сведения расположены по алфавиту.

же каково сходство и различие между поступками и словами.

Онегин меняется в отношении к Лариной.

И Ларина меняется в отношении к Онегину.

Но поэма описывает не слова, а те положения, которые освещаются; освещаются так, как будто солнце встает из-за горизонта.

Солнце несколько раз по-разному встает по воле автора.

И Дон Кихот — это не только человек, пытающийся собственноручно погубить зло.

Нет. Дон Кихот исследует мир, и одновременно Сервантес — это человек, который не боится исследовать мир.

И путь Дон Кихота — это путь бесстрашного исследователя жизни, которого так приветствовал Достоевский.

Достоевский зимой вместе с петрашевцами в одном белье стоял на снегу на площади, и перед ним и перед ними всеми читали приговор.

Нарочно был избран заика.

Он читал длиннейший приговор. Достоевский знал, что ему оставалась одна минута жизни, и разделил ее на то, чтобы посмотреть на дальние здания, а потом он подумал, успел подумать о Дон Кихоте: как тот старался на плохом коне с плохим оружием отвоевать мир от зла.

Он как бы целовал книгу Сервантеса, как Священное писание. Он через десятилетия писал о том, что петрашевцы были правы и прав был Дон Кихот.

Только теория свободы иногда умеет создавать такие концы для книг.

Романы не умирают. Они оживают. Они переживают столетия. Они просеивают на мелких решетах то, что было сказано из страха, и то, что сказано взаправду.

Растет дерево жизни. Оно и зимой живет.

Чудо мира состоит в том, что кровь дерева зимой другая, незамерзающая. И нет для нас большей радости, чем победа какого-то богатыря, который, может быть, и не был никогда, она радует нас и через тысячу лет.

Растаяли глиняные пластинки, на которых рассказывалась история Гильгамеша, человека, для которого наши библии — вчерашние газеты, даже суетливее. Но память о Гильгамеше переживает седьмую тысячу лет.

Дон Кихот смотрит на мир так, как сейчас иногда смотрят на нашу планету люди, управляющие искусственными спутниками Земли.

В кавалерии учат — если ты упал с лошади, то надо немедленно садиться снова, иначе потеряешь себя.

Поэтому некоторые романы бывают несколько затянуты.

Дон Кихот произносит слова в защиту женщины.

Одновременно Дон Кихот в упрек герцогу и герцогине говорит, что напрасно ему как бы для искушения подставили двух прекрасных девушек; им было по пятнадцать лет.

И тут следует заключительная сцена.

Так как же быть с концом?

Тут я расскажу одну историю.

Был у меня сценарий «Дон Кихот».

Как вы понимаете, он был именно таким, как по силам моим тут рассказал.

Сценарий мы сделали совместно. Потом этот человек уехал.

Через пять лет молчания сценарий пришел ко мне переделанным.

Приведу свое письмо вот этой послепятилетней поры.

«Романы, киноленты трудны потому, что они морально вырастают, пока их создают. Они как сказки рыцарских романов кормят будущее человечества.

Так вот, несколько дней тому назад получил пакет. В нем лежало девять папок.

Это был новый сценарий «Дон Кихот».

Попробовал его читать.

Это было трудно потому, что герой его не столько действует, сколько разговаривает. Это сценарий для старых широкоротых граммофонов. Это была первая встреча старого человека с вещью, которая написана под его фамилией.

Мне кажется, будет справедливым отказаться от этого, не моего ребенка, я его не видел во время девяти месяцев беременности.

Но я о нем слыхал все девять лет — в двенадцать раз больше необходимого, чтобы созрело живое дитя.

В мифах дети с таким долгим пребыванием в чреве матери рождаются седыми.

Ссориться на глазах света не время. Переделывать поздно. Здоровье у меня не такое большое. Я написал десятки книг, которые известны у нас и других странах, но поручить этому седовласому ребенку свою фамилию не могу.

Прощайте, мне жалко себя, вероятно, уже никогда не поеду в Тбилиси.

Мир сузился.

Но мир велик даже тогда, когда в нем начинают заво-

диться неожиданные соавторы. Правда, по закону переделывать сценарии, уже принятые, без ведома автора нельзя. Но вы же все настолько заняты, что не имеете времени приехать или хотя бы написать открытки.

Не хочу Вас уговаривать и не хочу с Вами ссориться.

Кино, которому я отдал лет сорок, развалилось, хотя есть и полухорошие режиссеры и в Тбилиси есть хорошая молодежь.

В сценарии переставлены эпизоды, поэтому смысл произведения изменился. Будем говорить об элементарных вещах. Разметьте эпизоды и поставьте их так, как поставил их Сервантес. Сервантес начал картину в деревне. Показал зараженность Дон Кихота книгами, а потом отправил его в путешествие. Эпизод со львами поставлен так, что он реабилитирует, возвышает Дон Кихота, ведя его к мировому героизму.

Присланный Вами сценарий начинается со львов. Это ошибка и нарушение воли хорошего писателя. Сейчас нет того движения снизу вверх, которое так характерно и даже удивительно в романе Сервантеса.

Смена эпизодов — это тайна, а тайну художники должны понимать.

Почти сумасшедший становится мудрым, а Сервантес навеки становится человеком, равным Шекспиру.

Люди вырастают по мере того, как художник их познает.

«Евгений Онегин» вырос в стихах Пушкина. Но Пушкин не хотел, чтобы Онегина считали только воплощением Пушкина в стихах. Об этом он писал много в иронических строфах.

Сервантес остается над своим героем. Это вторая Ваша ошибка — путаница между спором об авторстве и отождествление автора с героем.

Вы пропустили такой замечательный эпизод, как Дон Кихот на охоте. Он сильный, бывалый и смелый охотник, и лучше всего оставить этот эпизод, потому что когда ошибается нами нелюбимый человек, то это не печалит и не восхищает. Герой должен быть выращен волею автора.

Мудрый Дон Кихот, друг мавров, защитник арестантов-каторжников, которые попали на должность гребцов испанского флота,— это настоящее понимание истории. На понимании истории классики учились уважать искусство — работая на него.

Делать Дон Кихота кандидатом в святые ошибочная работа. Когда умер Толстой — тоже снимали картины люди,

желающие заработать. У них Толстой поднимался прямо на небо, и его как сотоварища принимал бог. Это дурной вкус.

История движется, и она правильно разгадывается искусством.

Делать богатую картину трудно, но можно. Но незачем. Представлять Дон Кихота только безумным человеком — это дело прошлых веков. С этим уже разобрались.

Искусство предвидит будущее в прошлом.

Уничтожать созревание героя под пером Сервантеса нельзя. Снимать нужно, понимая, что это корабль, который идет из-за горизонта и очень реально вписывается в нашу реальную действительность. Не забывайте, что Дон Кихот посмел сесть на деревянную лошадь, набитую ракетами, и отправиться прямо в будущее.

Значит, нужно понять, что в этот момент испанец был первым героем полета в космос.

Ваш будущий сценарий должен быть сценарием о созревающем человеке. Из моего сценария Вы непременно должны взять поступок Дульцинеи, которая подкладывает под его голову том изданной книги. Это было время новой типографии. Сервантес описывал отношение Дон Кихота к новому изобретению и даже сны об отношении к новому изобретению.

Сервантес ввел в роман описание типографии.

Я думаю, что работа сделана небрежно. Нет судьбы Дульцинеи. Нет судьбы Санчо, а Санчо, по словам Сервантеса (слова эти переданы Дон Кихотом), перестает быть глупцом и становится мудрецом. И это то, что поднимает Дон Кихота.

Нет у Вас Испании разоренных крестьян и осыпанных золотом купцов, которые ограбили культуру доколумбовой Америки.

Я старый человек. Настолько старый, что уже молодею, потому что какой-то частью своей принадлежу будущему.

Сценариями, которые я написал с вариантами, можно набить маленький автомобиль. Рукописи эти профессиональным человеком должны быть прочитаны; занятие трудное, болезненное, но необходимое.

Гоголь считал, что судьба писателя-сатирика горестна.

И в наше время мы можем сказать, что судьба писателя-сценариста трудна.

Иногда ему удается перегнать свое время и использовать личные свои знания, свои корни.

Вы сделали прекрасную вещь «Отец солдата». Вы подняли тему как общечеловеческую. К вам пришла прекрасная догадка — дать бытовую роль трагическому актеру. Но так как судьба воюющей страны величественна и трагична и так как бытовую роль трагический актер сыграл так, как надо было сыграть,— и так Вы, старый мой знакомый, положили плиту для статуи героя.

Родная деревня поставила памятник человеку, который изобразил гордость и трагичность отца во время войны.

Достоевский писал, что Дон Кихот оправдал человечество.

Достоевский сравнивал Дон Кихота с будущими героями русской революции и гордился тем, что он сам был рядовым революции. (Это можно прочесть в «Дневнике писателя» — самого Достоевского.)

В наше время и Вам, человеку немало сделавшему, не надо прокалывать мячик перед ответственным футбольным матчем.

Мне очень тяжело отвозить свою большую работу в музей истории советской кинематографии. Я человек старый и уважаю не только себя, но и свое время. Советы, которые я даю,— простые.

Самое главное — вопрос о львах и вопрос о медном мече Дон Кихота.

Дон Кихот, как рассказывает Сервантес, был человеком крепкого телосложения, по утрам охотился, а потом Вы из романа узнаете, что он пишет стихи, что он очень образованный человек.

Желаю Вам всего хорошего. Советую пойти в баню и смыть с себя ложное возвеличивание.

Писать сценарии мужчинам, может быть, так же трудно, как, вероятно, женщинам рожать. Аплодисменты знакомых тут не утешают и не успокаивают. Поклон Вашему городу.

Люблю Тбилиси, знал в нем друзей Маяковского, друзей народа».

Правда сама себя учит, сама себя перевоспитывает, она несет на себе тяжелый вес человеческого непонимания правды.

Переделывать мир со сломанным копьем, со старомодным мечом, с медным тазом парикмахера, который отбивает в этом тазу пену для бритья, и считать, что медь золого, а этот шлем спасает голову рыцаря от мечей противника,— трудно.

Плач Гейне был тоской большого человека.

Дон Кихота провожали камни из пращи, его били палками, пока не дочитали второй книги истории этого немолодого человека.

Форма прозы должна быть военной прозой и влюбленной прозой, разночеловеческой прозой и детской прозой. Она должна быть вызывающе простой, пусть даже пародийной, пусть даже плачут те, которые не умеют думать, а это неумение, говорят, благоприятно для ращения волос, для кожи лица и для получения платья.

Не знаю, сколько лет я прошагал рядом с Санчо Пансой и с его ослом для того, чтобы понять Дон Кихота. Кажется, семьдесят, но это не так уж много.

Люди открывали острова и материки и писали книги о путешествиях. Люди мечтали о подводных кораблях, и они получали подводные корабли вместе с ракетами, которые уже топят их «наутилусы».

Для того чтобы не было осквернено имя путешественников, имя изобретателей, надо перечитывать книгу Сервантеса, чтобы постараться посмотреть на мир честными и храбрыми глазами Дон Кихота.

III

Вернемся к вопросу завязки, развязки и о счастливых концах; об этом много сказано в «Энергии заблуждения».

Вопрос о счастливых концах чрезвычайно сложен.

Пушкин, обремененный своей гениальностью, начал с конца.

Вопрос такой: литература встречается с вопросом о счастье. Счастье начинается в виде сюрпризов.

Вопрос о тонущих и нетонущих.

Садко — купец из Новгорода, он неизвестно почему богатеет, потом попадает в беду, тянут жребий, жребий у него хуже, чем у всех, он попадает в подводное царство, но с документами, что он — сказочный. Морской царь танцует, тут

происходит беспорядок с кораблями и купца освобождают очень богатым.

Вопрос о счастливых концах — он бесконечен. Это вопрос о счастливой человеческой судьбе.

Я извиняюсь перед читателями, что у меня отдельные записи как бы противоречат друг другу.

Конечно, это не так, они перекрывают друг друга. Если бы нельзя было перекрывать, то люди не могли бы играть в карты.

И не было бы неприятностей у Пушкина, Лермонтова и оперы «Пиковая дама».

Карта, которая могла стать счастливой картой, она стала несчастливой. Только это намазали музыкой, получился бутерброд, который мы едим в театральных помещениях.

Вопрос о счастливом конце — одновременно это вопрос о счастливом поведении.

Люди, которые выплывают в мире, в море — выплывают от самоощущения человечества, которое стоит счастья.

Говоря о счастливых концах, я не договорил о счастливом конце Дон Кихота.

Счастливый конец, данный Сервантесом, состоит в том, что Дон Кихот как бы выпускается из сумасшедшего дома, то есть признается невиноватым.

И тут впервые упоминается, что это добрый человек, которого любят в деревне.

И, говоря одновременно о построении, о структуре романа, скажем, что тогда понятно, почему его так любил Санчо Панса.

В моем сценарии «Дон Кихот» другой конец.

В Испании считается, что жена не должна присутствовать при погребении мужа, потому что она его любит больше остальных оплакивающих, она будет оплакивать мужа как единственного человека, а что делать другим людям? Пусть лучше жена сидит дома.

Конец сценария такой: похороны, двор Дон Кихота, много лошадей, один осел Санчо Панса, который относится к Росинанту как к равному.

Дульцинея Тобосская, которая не жена и не любовница, а мечта и совесть, входит в бедный дом.

На какой-то деревенской мебели стоит гроб.

Тень Рыцаря Печального Образа на стене.

Дульцинея Тобосская подходит, подсовывает руку под голову Дон Кихота, приподнимает ее и кладет книгу. Книгу «Дон Кихот».

Люди шепчут: «Алонсо Добрый».

Вот мой счастливый конец.

И это можно изменять, как все на свете можно изменять.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Виктор Борисович Шкловский

О ТЕОРИИ ПРОЗЫ

М., «Советский писатель», 1983, 384 стр.
План выпуска 1984 г. № 449

Редактор *К. Н. Полонская*

Худож. редактор *Н. С. Лаврентьев*

Техн. редактор *Н. В. Сидорова*

Корректоры *Л. Н. Морозова*
и *Г. И. Ольвовская*

ИБ № 4194

Сдано в набор 19.04.83. Подписано к печати 19.09.83. А 04164. Формат 84×108¹/₃₂ Бумага тип. № 1. Обыкн. новая гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 20,16. Уч.-изд. л. 21,96. Тираж 35 000 экз. Заказ № 292. Цена 1 р. 70 к.

Издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект Ленина, 109